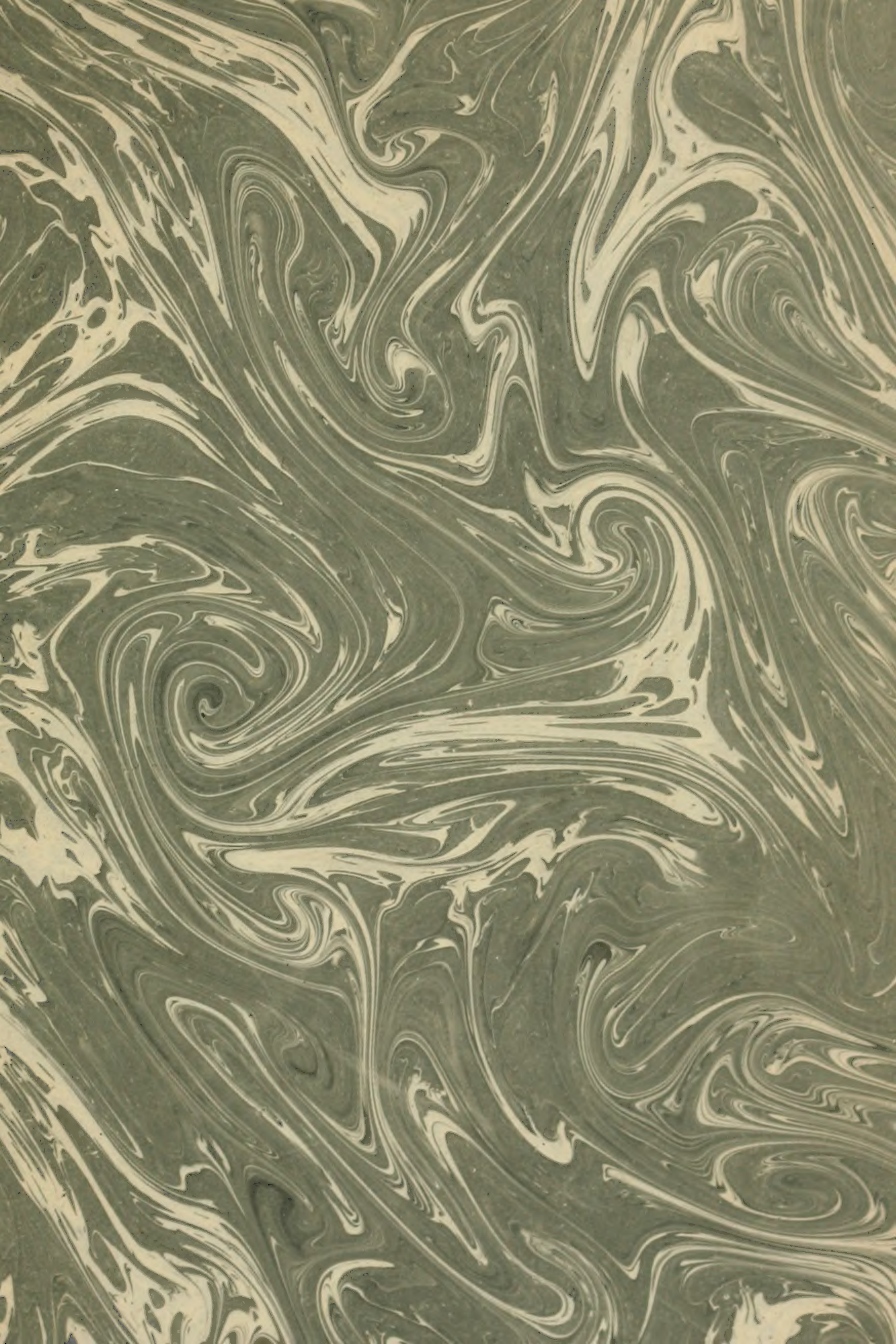
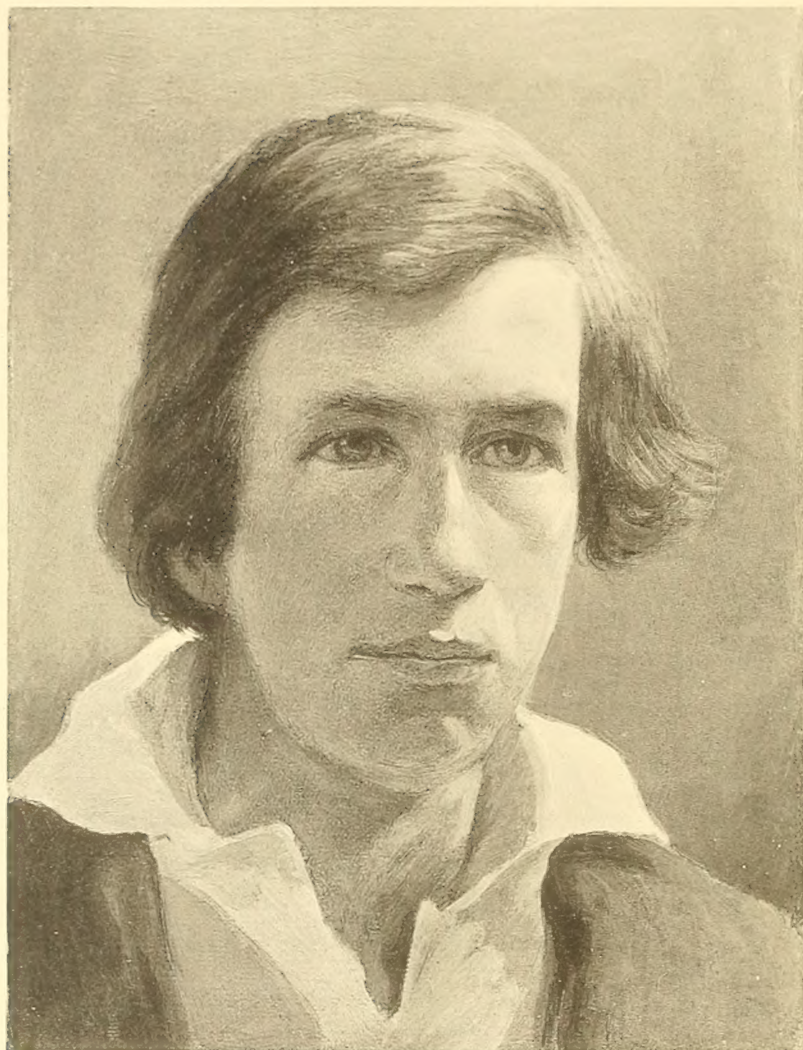
A. Böcklin







G. Brogi, Florenz, phot. *E. Schreiber repr.*

ARNOLD BÖCKLIN

Gemalt von *Rudolf Koller*. Düsseldorf im Winter 1846/47

Arnold Böcklin

Nach den

Erinnerungen seiner Zürcher Freunde

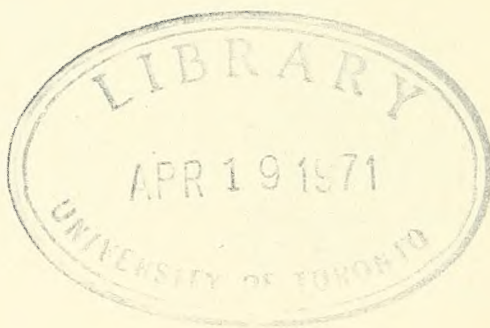
Von

Adolf Frey

Mit einem Jugendbildnis Böcklins
von Rudolf Koller



Stuttgart und Berlin 1903
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Meinem verehrten Freunde

Dr. Rudolf Koller

dankbar zugeeignet

Vorwort

Das Absehen dieses Buches ist gerichtet auf die Schilderung Arnold Böcklins, wie er während der sieben Zürcher Jahre (1885 bis 1892) seinen Freunden in Zürich erschien. Natürlich mußte ich, um mich nach Bedürfnis bewegen zu können, über das abgesteckte Reich der sieben Jahre manchen Schritt hinaustun.

Die Aufgabe drängte gebieterisch zur Fülle und zum Detail. Fülle und Detail allein ließen Wahrheit, Reichtum und Rundung des Bildes erhoffen. Auch Maltechnisches durfte ich nicht ausschließen, fühlte mich übrigens umso eher versucht und berechtigt, Böcklins Technik nachzuspüren, als mich derlei Dinge langeher beschäftigten, da ich selbst einmal ernstlich daran dachte, Maler zu werden. Dafür unterließ ich Bilderbeschreibungen und hütete mich vor dem Verfahren, wozu Böcklin so viel mehr als die meisten anderen Künstler verführt, nämlich vor der literarischen Betrachtung des Malers und seiner Schöpfungen.

Ich wagte die Arbeit nur in der Überzeugung, daß ich sie wesentlich aus neuem, nicht aus gedrucktem Material zu erstellen vermöchte. Die vorhandene Literatur habe ich be-

nützt, aber nicht ausgeschöpft. Wo ich mich, ohne zu zitieren, mit ihr berühre, standen mir mündliche und, wie eine Vergleichung ergeben wird, teilweise ursprünglichere oder reichere Quellen zu Gebote. Kritik vermied ich, das heißt sie liegt in meiner, wie ich glaube, zuweilen vollständigeren und in einzelnen Fällen richtigeren Darstellung des Tatsächlichen.

Außer in der Freude, einem großen Geiste näher zu rücken, fand ich den Lohn für meine über Jahr und Tag sich erstreckenden Sammlungen und ihren Aufbau in der Gewißheit, daß manches von dem, was mir festzuhalten vergönnt war, ohne meine Aufzeichnungen über kurz oder lang sich verflüchtigt haben würde. Wieviel Kenntnis Böcklins entschwand zum Beispiel mit Gottfried Keller und Emil Rothpletz und mit Albert Fleiner, den ein früher Tod daran verhinderte, seine Publikationen über den Meister zu sichten und zu überarbeiten!

Nur die freundlichen Zuwendungen und Beisteuern aus dem Kreise von Böcklins Zürcher Freunden und Bekannten haben mir mein Unternehmen ermöglicht. Und die häufigen Erörterungen mit verschiedenen unter ihnen versetzten mich in die Lage, viele Mitteilungen zu kontrollieren. Diese Kritik aller durch alle, soweit sie sich handhaben ließ, gab mir die Zuversicht, in der Wahrheit zu stehen.

Dies sind die Namen derjenigen, die mir hilfreich an die Hand gegangen sind: Professor Hans Auer, Architekt in Bern. Fräulein M. L. Bion, Malerin in Zürich. Dr. Walther Bißegger, Redakteur der „Neuen Zürcher Zeitung" in Zürich. Professor Dr. H. Blümner in Zürich. Professor F. Bluntschli, Architekt in Zürich. Jakob

Börlin, Redakteur der „Neuen Zürcher Zeitung" in Zürich. F. Boscovits jun., Maler in Zürich. Professor Dr. C. Brun in Zürich. R. Billeter, Stadtrat in Zürich. A. Chiodera, Architekt in Zürich. M. Dörner, Maler in München. Professor A. Freitag, Maler in Zürich. R. Freund, Pianist in Zürich. Professor G. Gull, Architekt in Zürich. Professor Dr. O. Haab in Zürich. Dr. F. Hegar, Kapellmeister in Zürich. Julius Hegar, Musiker in Zürich. Joh. Hiestand, Buchhalter in Zürich. Dr. A. Hommel in Zürich. Frau P. Hunziker-Wydler in Aarau. Dr. J. Kaiser, Bundesarchivar in Bern. Professor Dr. Konrad Keller in Zürich. R. Kißling, Bildhauer in Zürich. Dr. Rudolf Koller, Maler in Zürich. Professor O. Lasius, Architekt in Zürich. W. H. Lehmann, Maler in München. Frau Barbara Meili, Teppichweberin in Zürich. Adolf Meyer, Bildhauer in Zürich. Dr. H. Meyer-Rüegg in Zürich. Professor Albert Müller, Architekt in Zürich. Hans Jakob Müller, alt Lehrer in Zürich (†). Dr. Karl Ott-Werner in Müllheim, Kanton Thurgau. F. O. Pestalozzi-Junghans in Zürich. F. A. Pohl, Hotelier in Zürich. Professor Dr. J. R. Rahn in Zürich. Professor Jos. Regl, Bildhauer in Zürich. Oberstleutnant E. Richard, Sekretär der kaufmännischen Gesellschaft in Zürich. Sig. Righini, Maler in Zürich. Frau Dr. Rohrer-Weber in Zürich. Minister Dr. A. Roth in Berlin. Dr. W. Emil Rothpletz in Zürich. Anton Scharff, Hofmedailleur in Wien. Professor Dr. H. A. Schmid in Basel. Carl Spitteler in Luzern. Professor Dr. August Stadler in Zürich. Pro-

fessor Dr. Julius Stiefel in Zürich. Dr. Hans Trog, Redakteur der „Neuen Zürcher Zeitung“ in Zürich. August Waldner, Ingenieur und Redakteur der „Schweizer Bauzeitung“ in Zürich. Frau Weber-Bischoff in Basel. A. Wegmann, Redakteur der „Neuen Zürcher Zeitung“ in Zürich (†). Albert Welti, Maler in Solln-München. Oberst-Divisionär U. Wille in Feld-Meilen. Professor Dr. Hans Wirz in Zürich. Ernst Würtenberger, Maler in Zürich.

Wie auf Bergeshöhen ein Wanderer rings aus den Tälern das Festgeläute sich erschwingen hört und unter den webenden, schwebenden Tönen den Klang seiner Heimatglocke erkennt, so mag hier jeder meiner Helfer seine Stimme wieder vernehmen und zugleich meines herzlichen Dankes gewiß sein.

Zürich, im August 1903.

Adolf Frey

Inhalt

Seite



Wanderjahre

Aus den Erinnerungen Rudolf Kollers

Als Arnold Böcklin seinem neunzehnten Lebensjahre entgegenrückte, erstritt er von dem strengen und entschiedenen Vater die widerwillige Erlaubnis, Maler zu werden und eine Akademie zu besuchen. Wer ihn bei der Wahl einer solchen beriet, bleibt dahingestellt. Er wählte Düsseldorf, nicht das dem Schweizer näher gelegene München, weil damals die Ansicht galt, man nehme es drunten am Rhein strenger, studiere fleißiger und arbeite mit mehr Emsigkeit als an der Isar, wo das bloße Reden üppig ins Kraut schieße.

Am 30. Oktober 1845, drei Tage nach seinem neunzehnten Geburtstage, setzte er sich Mittags zu Basel in die Bahn. Sein Fahrtgenosse war ein Theologiebeflissener aus Graubünden, Martin Klotz[1], der noch heute im höchsten Alter zu Igis, in der Nähe von Landquart, als Seelsorger amtet. Die beiden bestiegen den Straßburger Münster; Böcklin grub seinen Namen in den Turm, während der Begleiter ein Sonett zu Papier brachte. Tags darauf trennten sie sich in Mannheim.

Damals führte das Geschick ein ganzes Nest von Malerjünglingen nach Düsseldorf, die später, jeder in seiner Art, sich hervorzutun berufen waren. Da war Anselm Feuerbach, schön wie ein Bild mit seinem von langen, dunklen Haaren umrahmten, blühenden und regelmäßigen Gesicht.

---

[1]) Martin Klotz, Eine Berichtigung zur Böcklin-Biographie. („Allgemeine Schweizer Zeitung", 22. Dezember 1901.)

Dem Akademiedirektor Friedrich Wilhelm von Schadow, der ihn begönnerte und hätschelte, mußte er die Palette reinigen. Die Malerfrauen, namentlich die Gattin Wilhelm Camphausens, zogen den siebzehnjährigen allerliebsten Fant in ihre Kreise, und besonders wenn die damals beliebten lebenden Bilder gestellt wurden, durfte er nicht leicht fehlen. Darüber kam er denn nicht eben viel zum Arbeiten, versprach auch nichts Besonderes. Hingegen von dem ihm gleichalterigen Ludwig Knaus erwarteten Lehrer und Genossen Bedeutendes: er verstand bald, einen Kopf oder eine Ganzfigur tüchtig und geistreich herunterzumalen. Auch der Zürcher Rudolf Koller, der schon treffliche Studien von Pferden und Kühen mitgebracht hatte, schritt rasch auf dem von einem ebenso hervorragenden wie früh entwickelten Talent ihm vorgezeichneten Pfade weiter. Arnold Böcklin, zwei Jahre älter als Feuerbach und Knaus und ein halbes Jahr älter als Koller, trat, mit diesem und Knaus verglichen, im Verhältnis zu seinem Talente, obgleich es greifbar zu Tage lag, weniger hervor und weckte noch kaum irgendwo eine Ahnung seiner künftigen Größe. Es entsprach seiner unberatenen Unsicherheit, daß er zuerst in die Malklasse des Historienmalers Ferdinand Theodor Hildebrandt geriet. Freilich rettete er sich bald zum Landschafter Schirmer hinüber, dem er zeitlebens eine dankbare Erinnerung bewahrte. Was ihn unter seinen Mitstrebenden auszeichnete, war besonders eine auffallende Belesenheit, ein ursprünglicher und eindringender Geist, womit er Kunst und Menschendinge betrachtete, und die Gabe, sich über alles leicht und erklecklich auszudrücken.

Der ergrauende und der greise Böcklin war eine imposante, der blühende Mann eine anziehende Erscheinung; über den Jüngling schrieb Koller im Februar 1847 nach Hause: „Sein Äußeres ist sehr anspruchslos, gewinnt aber durch näheren Umgang viel.“ Er war hoch und elastisch auf-

geschossen, dabei schmal und mager. Die dunklen, steifen, widerspenstigen Haare — Steckenhaare nennt sie der Schweizer — trug er nach der damaligen Mode der Kunstschüler bis auf die Schultern. Sein langes, noch völlig unbärtiges Gesicht zeigte eine bräunlichgelbliche Färbung, wie man sie sonst an Leberleidenden wahrnimmt. Der scharfe, stechende Blick der blauen Augen machte ihn manchem unangenehm und erweckte wohl fürs erste einen unguten Eindruck. „Er war aber schon damals," sagt Rudolf Koller, „was er Zeit seines Lebens geblieben ist, nämlich ein seelenguter Mensch."

Koller hat ihn in Düsseldorf gemalt, wahrscheinlich im Januar oder Februar 1847. Er war im Juli 1846 nach Düsseldorf gekommen, lernte aber Böcklin erst nach Monaten kennen, da dieser nicht nur die Ferienmonate September und Oktober 1846 zu einer Schweizer Studienreise benutzt hatte, sondern auch schon den August, wie eine Skizze aus dem Muottatal, datiert 17. August 1846, dartut[1]. Den 12. November 1846 schreibt Koller heim: „Noch ein Basler, namens Böcklin, Landschafter, ist auch hier angekommen." Trotz der Landsmannschaft, die in der Fremde die Schweizer so leicht zusammenbringt, gingen sie wochenlang unbekannt oder doch nur sehr oberflächlich bekannt aneinander vorbei. Das rührte davon her, daß Koller mit Knaus und Feuerbach in der Figurenklasse des Professors Karl Ferdinand Sohn saß, während Böcklin bei den Landschaftern unter Schirmer hauste. Dann wurden sie zufälligerweise Zimmernachbarn und Tischgenossen bei ihrem Mietsherrn Jakob Schnell, Bolkerstraße 499, in einem Hause, worin früher Lortzing, in einer Wohnung, wo Kaulbach gewohnt hatte. Sie schlossen Freundschaft, die bis zu Böcklins Tode vorhielt. Daß sie sich liebgewannen und niemals wieder ver-

[1] Heinrich Alfred Schmid, Arnold Böcklin, sein Leben und sein Schaffen. München, „Photographische Union", 1901. (Beilage zum Böcklin-Werk. Vierte Folge, S. 17.)

loren, ist begreiflich. Koller zeigte eine Reihe von Eigenschaften, die Böcklin selbst auszeichneten und die er an anderen immer so sehr schätzte: neben ungewöhnlicher Begabung eine seltene Liebe für die Kunst, unermüdlichen Fleiß, Treue, schlichtes und ehrliches Gefühl und vielleicht einen gewissen Mangel an äußerem Auftreten, der gerade der inneren Echtheit entsprang. Schade, daß uns Äußerungen Böcklins über seinen Freund aus jenen Lehr- und Wanderjahren nicht vorliegen. Diejenigen Kollers sind sympathisch und anziehend, schon wegen der warmen, anhänglichen Freundschaft, die sie bekunden; und sie würden zweifelsohne Böcklin und ihre gemeinsamen Kunstinteressen häufiger streifen und erörtern, wenn er bei seinen Eltern — der Vater war Metzger — auf lebhafteres Verständnis solcher Fragen hätte rechnen dürfen.

„An meinem Landsmann Böcklin," berichtet Koller den 2. Februar 1847 den Eltern, „habe ich einen sehr guten Freund, von dem ich im Landschaftlichen öfters Nutzen ziehen kann. Er ist sehr haushälterisch und hat viel Talent." Hatte Koller, den Samstag ausgenommen, jeden Wochenabend auf der Akademie bis neun Uhr Abends Akt gezeichnet, so setzten sich die beiden auf dem Zimmer noch zusammen und lasen bis elf Uhr, manchmal bis ein Uhr, mit Vorliebe in deutschen Dichtern. „Wir können uns zusammen weiter fortbilden," ließ Koller die Seinigen wissen und verbarg ihnen seine Beschämung darüber nicht, daß sein neuer Freund nicht nur viel belesener und geschulter, sondern auch weit reichlicher mit Büchern ausgestattet war als er selbst. An den Wintersonntagen versuchte er sich im Radieren, „worin ich von meinem Landsmann Böcklin aus Basel Anleitung erhalte" [1].

---

[1]) Daß Böcklin damals in Düsseldorf radierte, ersieht man aus H. A. Schmid a. a. O. S. 17.

Sonntags unternahmen die Freunde bei schönem Wetter wohl auch Spaziergänge und Ausflüge, so zum Beispiel nach dem Vergnügungsort Grafenberg, wo sie gewöhnlich Kaffee tranken. Meistens beteiligten sich an solchen bescheidenen Lustbarkeiten noch andere Landsleute, so der Basler August Beck, der später Soldatenmaler wurde und als Zeichner der „Leipziger Illustrierten Zeitung" 1864 den Dänenkrieg und 1866 den Feldzug im österreichischen Lager mitmachte. Er belebte den Gang der Akademiker dadurch, daß er eine Menge von Märschen und Opernmelodien pfiff und so einen taktmäßigen Schritt der Wandernden erzielte. Auch Böcklins und Kollers Zimmernachbar Richard aus Uster (Kanton Zürich) war gewöhnlich dabei; Böcklin lehnte ihn, ohne Schroffheit, ab, schon damals in seinen Neigungen und Zurückweisungen bestimmt und rasch zur Hand. Selten begaben sie sich Abends zum Bier, denn das einheimische Getränk dünkte sie sündhaft schlecht; „bitter, braun, trüb, ohne Schaum," klagte Koller. Mitunter suchten sie den „Schweizer" auf, das heißt den Graubündner Konditor, um sich an Berliner Pfannkuchen gütlich zu tun und ein Gläschen Parfait d'amour drauf zu setzen.

Koller machte solche Fortschritte, daß ihm Direktor Schadow noch vor Jahresende 1846 die Aufnahme in die sogenannte Meisterklasse anbot. Doch die Unrast des sehnsüchtig der vollendetsten Schulung zudrängenden Talentes scheuchte ihn von Düsseldorf fort, zumal hier seine eigenste Begabung, die für Tiermalerei, keine Nahrung fand. Schon im Dezember bekennt er den Eltern, daß es ihn nach der Antwerpener Akademie, von da ans Meer und über Calais nach Paris verlange. Offenbar um für seine Pläne zu Hause Stimmung zu machen, meldete er den 7. Dezember 1846 der Wahrheit gemäß, Böcklin werde ihn nach Paris begleiten und ein Jahr dort verbringen. Acht Tage später muß er jedoch sagen, daß sein Freund nur bis Brüssel mit

komme, wohin „er sich schon lange sehnt". Vermutlich war inzwischen ein Brief aus Basel eingetroffen, der Böcklins Pariser Pläne vernichtete oder wenigstens in die Ferne schob.

Böcklins Reise nach der belgischen Hauptstadt entsprang also durchaus nicht, wie anderwärts erzählt wird, dem Rate seines Lehrers Schirmer, auf alle Fälle nicht ausschließlich diesem Rate, sondern sie ging aus seinem eigenen Bedürfnis und seiner und Kollers Unternehmungslust hervor. Auch ihm behagte es nicht in Düsseldorf, und es bedurfte kaum erst eines Winkes, um seine Blicke nach Brüssel und Paris zu lenken. Damals kannte jedes deutsche Malerbüblein die maltechnische Überlegenheit der Niederlande und der Pariser, wie auch jedermann wußte, daß mit ihren Sammlungen ein Wettbewerb nicht aufzunehmen war. Es schien sogar fraglich, ob nicht gerade die Lehrer dem Reisevorhaben der beiden in den Weg treten könnten, wenigstens vorläufig; denn ein Brief Kollers drückt die Befürchtung aus, Professor Sohn und Direktor Schadow möchten wegen der Entlassung aus der Akademie Schwierigkeiten erheben.

Den 11. März 1847 verließen die Freunde Düsseldorf. Sie fuhren mit der Bahn nach Köln und zwar von hier, um ihren mageren Beutel zu schonen, in einem Waggon vierter Klasse nach Aachen. Unterwegs erhob sich ein mächtiger Sturm und peitschte den Schnee durch die nur mit leichten Vorhängen, nicht mit Glas verschlossenen Fensteröffnungen, so daß die Reisenden bis auf die Knochen froren und noch am ganzen Leibe schlotterten, als sie sich Abends zu Bette legten. Am nächsten Morgen ging die Fahrt weiter nach Brüssel, diesmal angesichts des anhaltend schlechten Wetters in der dritten Klasse.

In Brüssel langten sie Samstag den 12. März Abends sechs Uhr an. Sie wohnten in einer kleinen Pension bei einem gewissen Gilbert, Grande ligne 21, rue du chêne.

Sie besuchten die öffentlichen Gemäldegalerien, wo außer einem Porträt Rembrandts namentlich Rubens und Van Dyck sie ergriffen. Daß aber damals schon die alten Niederländer auf Böcklin irgendwie Eindruck gemacht hätten, daran kann sich Koller in keiner Weise erinnern. Ferner besichtigten sie die achtzehnhundert Bilder starke Galerie eines Vergolders und verschiedene andere Privatsammlungen und zeichneten im Museum, wenig angesprochen von den jungen Malern, die daselbst arbeiteten: „Es sind grobe, ungebildete, ungeschickte Menschen, etwas flott, leicht.“ Übrigens sahen sie beide ihre Erwartungen getäuscht: „Wouvermann, Rugen das u. s. w. suchte ich vergebens, so wie auch mein Freund Böcklin vergebens schöne Landschaften suchte.“

Von ihrem Düsseldorfer Kostherrn hatten sie eine Empfehlung an eine Familie Faßbender mitgebracht und kamen hier in Verkehr mit einer Verwandten derselben, einem klugen, etwa zwei Jahre älteren Mädchen. Koller, der meistens schweigend dabei saß oder auf Spaziergängen einsilbig nebenherschritt, mußte sich verwundern, wie einsichtig und gebildet sein Freund zu reden wußte. „Wenn Sie Ihr Ziel erreicht haben,“ sagte die junge Dame beim Abschied zu Böcklin, „so melden Sie mir's durch eine Zeitung.“ Ihr Name war Trimborn.

Ohne sonstige Einführung, weltungewandt, der fremden Sprache nur bedingt mächtig und sehr zum Sparen genötigt, wie sie waren, mußten sie weitere Gesellschaft entbehren. Umso enger schlossen sie sich aneinander. „An Freund Böcklin habe ich einen gefunden, der für mich paßt,“ schreibt Koller in seinem ersten Brüsseler Brief beim (14. März 1847); „bei ihm kann ich lernen, er kann von mir lernen. Wir haben ein Streben, sind ungefähr gleich bemittelt und kommen gut miteinander fort.“ Jeder fing ein Bild an, jeder brachte es zu Ende, und in der nämlichen Kiste sandten sie ihre Schöpfungen in die Schweiz. Abends lasen sie

meistens gemeinsam, Voltaire, Molière, Goethe, Homer und Geschichtliches. Böcklin scheint gegen seine sonstige Gepflogenheit damals ein ordentlich fleißiger Briefschreiber gewesen zu sein, „denn," klagt der nur kärglich mit heimatlichen Episteln bedachte Koller, „er erhält Briefe von Tanten, Onkeln, Freunden, Freundinnen und Bekannten, ich aber keine".

Vielleicht drückte ihm das Heimweh ein bißchen die Feder in die Hand; es wandelte beide an, Koller stärker als Böcklin, weil er den nahen Tagen entgegensah, wo er „unter den vielen fremden Menschen allein dasteht und mit schnellen Schritten die Zeit heranrückt, wo mein einziger Freund mich verläßt" (16. April 1847). Wie die heimwehtiefe Frühlingsklage eines Dichters tönt es einmal aus den schlichten Zeilen des jungen Koller: „Daß Ihr in dem letzten Brief Heimweh bemerkt, nimmt mich nicht wunder. Denn jetzt, wo der Frühling da ist und der Sommer bald kommt, die Bäume grünen und die Luft sanfter und reiner wird, wo man Abends wieder bei Tag spazieren gehen kann, da hören wir öfters Musik; beinahe alle Tage kommt eine Orgel vor unser Haus, die so ergreifende Akkorde spielt, gleich einem Klagegesang, die wir aus der Ferne immer näher und wieder nach und nach verschwinden hören. Wie sollte einem da das Heimweh nicht erregt werden? Besonders noch, da die Abreise meines Freundes sich immer nähert und mir die Zukunft so dunkel erscheint. Der müßte ein hartes, erbärmliches Herz haben und gewiß kein Künstler sein, bei dem nicht ein Sehnen nach dem Vaterlande aufkeimen könnte."

Ungefähr den 12. Mai setzten die beiden den längstgeplanten Ausflug nach Antwerpen ins Werk. Wieder forderte Rubens ihre Bewunderung heraus, aber die Landschaften fanden sie erbärmlich. Am 15. Mai verreiste Böcklin in die Schweiz, während Koller nach Brüssel zurückfuhr, um zwei Wochen später nach Paris aufzubrechen.

„Einen Freund wie Böcklin werde ich hier jedenfalls nicht finden; den werde ich stets vermissen," seufzt das erste Blatt, das er vom Seinestrand in die Heimat flattern ließ. Böcklin soll im Sommer 1847 die Schweiz von Graubünden bis zum Leman durchwandert haben, im September in Genf eingetroffen und erst im Januar 1848 nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt sein[1]; er scheint auch auf dieser Studienstreiferei im Juli Kollers Eltern in Zürich besucht zu haben. Als es Oktober wurde und der Schreibsäumige beharrlich schwieg, fürchtete Koller, sein Freund möchte, wenn er nicht irgendwie aus der Schweiz heraus sei, in der Uniform stecken und zum brudermörderischen Kampf ausziehen müssen, denn man stand damals vor dem Sturm gegen den unseligen Sonderbund. Möglicherweise waren es die düsteren politischen Ausblicke gewesen, die den Vater Böcklins veranlaßt hatten, seinen Sohn im Mai ins Vaterland zurückzurufen und ihm die Reise nach Frankreich zu verwehren. Ende November war der Bann gebrochen, das Schwert hatte entschieden, die Schweizer erhofften eine ersprießliche Zukunft der Heimat. Im Dezember verhieß Böcklin seine Ankunft in Paris für Anfang Februar. Am Morgen des 14. Februar 1848 überraschte er den Freund in seinem Stübchen in der Rue Verneuil Nr. 29 und schlüpfte bei ihm unter. Wie die Kasse, so hatten sie auch das Bett gemeinsam; laut getroffener Vereinbarung machten sie es abwechselnd zurecht, der eine heute, der andere morgen.

Für Böcklins Können und Entwicklung fällt es beträchtlich ins Gewicht, daß er wirklich schulmäßige künstlerische Ausbildung, abgesehen von den wohl unerheblichen Basler Anfängen, nur während der anderthalb Düsseldorfer Jahre genoß. Zieht man davon die Studienreise und die Ferien des Jahres 1846 ab, so betrug seine eigentliche Lehr-

[1] H. A. Schmid a. a. O. S. 18.

zeit an der Akademie nicht einmal ein ganzes Jahr. In Paris kam er auf keine Schule und zu keinem Lehrer. Wie Koller fehlte ihm zum Besuch der école des beaux-arts oder zu dem noch teureren Eintritt in ein namhaftes Atelier das Geld. So lebten sie beide notgedrungen und doch nicht ungern als Wilde, deren freigewählte Arbeit im Aktzeichnen und Aktmalen, sowie im Kopieren nach alten Meistern bestand.

Damals florierte in Paris der ausgedehnte Aktsaal eines gewissen Suisse, eines ergrauten, gutmütigen, stattlichen Mannes, der einst Modell und in dieser Eigenschaft dem alten David lange zur Verfügung gewesen war. Auch Böcklin trat ein und fügte sich dem Leben, das der vereinsamte Koller nun über ein halbes Jahr geführt hatte. Von früh bis gegen mittag elf Uhr malten und zeichneten sie Akt, dann, nachdem sie sich bei einem Roßschlächter eine magere Stärkung erlaubt, die ihnen allerdings infolge ihrer geringen Mittel nicht regelmäßig beschieden war, verfügten sie sich nach dem Louvre, wo sie bis vier oder fünf Uhr kopierten. Hierauf setzten sie sich, wiederum bei ihrem Roßschlächter, zum sogenannten Diner, das gewöhnlich volle fünfzig Centimes kostete, und wanderten dann abermals zu Suisse, um bis Nachts zehn Uhr Akt zu zeichnen.

Von irgend welchem Zwang zur Einhaltung der Stunden, von irgend einer Anleitung oder Korrektur war keine Rede. Ermunternd und lehrreich wirkten bloß ein paar prachtvolle Aktstudien, die frühere Schüler zurückgelassen hatten. Gelegentlich brachte dieser oder jener wohlwollende Genosse mit einem Blick auf die Arbeit einen förderlichen Wink an.

Daheim malten beide eigene Kompositionen. Böcklin hatte ein Bild in Hochformat auf der Staffelei, ein Motiv mit Tannen, im Geiste Calames gehalten, doch ernster, düsterer. Seine Produktion ging schwer und stockend von

statten. Er wanderte in der freien Zeit oft nachdenklich in den Straßen und Galerien herum; er kopierte übrigens auch weniger als Koller. Er hatte sich damals noch nicht gefunden. Erst in Italien erblickte er sich und sein Reich. Die Franzosen, ihre Kunst, Land und Leute sagten ihm im großen ganzen nicht zu, so stark ihn zu jener Zeit auch einiges ansprach, wie zum Beispiel Coutures „Décadence des Romains“. Mehr noch fesselten ihn die Landschafter: Corot, Jules Dupré (1812—89), einer der Führer des paysage intime, und der frühverstorbene Orientmaler Prosper Marilhat.

Noch hatte er sich auf dem eintönigen Lehrpfad und in der lärmenden Millionenstadt kaum zurechtgefunden, so stampfte eine polternde Weltbegebenheit daher und schüttelte ihm vorübergehend Pinsel und Stift aus der Hand, die Februarrevolution. Was ihm von ihr widerfuhr, was er von ihr sah, das erzählt ein unmittelbar nach den drangvollen Tagen, nämlich am 27. Februar, verfaßter Brief, den Koller an die Eltern richtete.

Diesen schriftlichen Bericht Kollers verflechte ich im nachstehenden mit seinen mündlichen Mitteilungen. Vorausgeschickt sei, daß er und Böcklin, durch ihr Zusammenwohnen im Raum beengt und dadurch am Arbeiten behindert, in der Rue de l'Est 31 ein Atelier gemietet hatten und daß in diesem nämlichen Hause ein Freund Kollers wohnte, der Stecher Konrad Werdmüller, der später in seiner Vaterstadt Zürich am eidgenössischen Polytechnikum und am Gymnasium Zeichenunterricht erteilte.

Die Erzählung Kollers lautet:

„Schon Dienstag, den 22. Februar, als Böcklin und ich eine Ausstellung besuchen wollten, fanden wir alle Boulevards mit Menschen überfüllt; es war meistens Pöbel. Die Wachtposten wurden fortwährend verstärkt, die Nationalgarde marschierte auf, um die Ordnung aufrechtzuerhalten.

Die Linientruppen wollten die Straßen vom Pöbel säubern, wurden aber verspottet und bedroht.

„Den folgenden Tag, Mittwochs, mußte schon die Nationalgarde sich ins Mittel legen. Abends, etwa um sechs Uhr, spazierten wir und Werdmüller, nachdem wir unser übliches Diner aus Roßfleisch verzehrt hatten, über den Pont neuf nach der Rue du Roule und St-Honoré. Das Volk rottete sich zusammen und zog haufenweise und die Marseillaise singend hin und her. An den Straßenecken wurden in aller Stille Barrikaden errichtet, indem man die aufgerissenen Pflastersteine über Mannshöhe aufschichtete, Wagen und Bäume quer über die Straße legte. Das geschah alles so lautlos, daß Schildwachen auf fünfzig Schritt Entfernung nichts von dem Vorgang hörten; und weil sich das Volk im Kreise herumstellte, konnten sie auch nicht sehen, was vorgenommen wurde.

„Von der Rue St-Honoré gingen wir gegen die Rue St-Denis. Dort schrie und tobte eine große Menge lärmenden Volkes gegen die Wachtposten. Die mehr dem Volke zugetane Nationalgarde trat dazwischen und stellte sich vor den Wachen auf, um Blutvergießen zu verhindern. Einige Minuten darauf, ich weiß nicht, wie es kam, denn wir staken zu stark im Gedränge, fielen einige Schüsse von seiten der Königlichen gegen die Nationalgarden. Das Volk schrie: ‚Verrat! zu den Waffen! Nieder mit dem Ministerium! Nieder mit dem König!‘ Auch erschollen die Rufe ‚Aux lampions!‘ worauf rings an den Fenstern Papierlaternen herausgehängt wurden. Alles stob auseinander und lief in die kleineren Straßen hinein. Erschreckt von dem Krachen und dem Aufruhr, zogen auch wir uns so schnell als möglich zurück und flüchteten in ein Café. Um sieben oder halb acht Uhr gingen wir zum Akt zu Suisse und hörten dort erzählen, daß beinahe um die nämliche Zeit wie in der Rue St-Denis auch auf den Boulevards beim Ministerium des

Äußern von den Munizipalgarden auf Volk und Nationalgarden gefeuert und ein beträchtliches Blutbad angerichtet worden sei. Als wir aus dem Akt nach Hause wollten, es war ungefähr zehn Uhr, sahen wir ganze Schwadronen Dragoner und Munizipalgarden zu Pferd längs den Kais aufreiten, und zwar in unheimlicher Stille. Man hatte die Hufe mit Filz umwickelt, um den Schlag zu dämpfen. Es war ein unheimlicher, großartiger Anblick, die im Halblicht des Mondes leuchtenden weißen Mäntel, die blitzenden Helme und gezogenen Säbel, die flimmernden Karabiner. Alles war still. Nur hie und da der Tritt oder das Scharren eines Hufes. Die Kommandoworte der Offiziere waren kaum hörbar.

„Ohne Gefahr und ohne irgend angehalten zu werden, kamen wir vorbei über den Pont neuf, in dessen nächster Nähe der Aktsaal sich befand, und passierten die Rue St-André des arts. Am Ende dieser Straße, in die fünf oder sechs andere einmünden, waren zahlreiche Haufen, darunter besonders viele Studenten, am Werk, den Eingang dieser Straßen mit hohen und starken Barrikaden zu schließen. Dazu sangen sie die Marseillaise. Die Bürgerwachen zündeten große Wachtfeuer an und patrouillierten.

„Die königlichen Truppen waren in der Nähe der öffentlichen Gebäude, längs den Kais und auf den Boulevards aufgestellt, die Bürgerwachen überall in ihrer Nähe, um sie zu beobachten. Der Pöbel baute die ganze Nacht Barrikaden, um dadurch namentlich die Reiterei unschädlich zu machen, suchte Waffen, goß Kugeln und organisierte sich.

„Den nächsten Morgen (24. Februar) weckte uns der Generalmarsch. Schnell begaben wir uns aus unserer Wohnung in der Rue Verneuil nach unserem Atelier in der Rue de l'Est und beabsichtigten, trotz der Unruhen, zu arbeiten. Aber Werdmüller, der ein Stockwerk unter dem Atelier wohnte, beredete uns, mit ihm auszuziehen und die Dinge

anzusehen. Das taten wir und kamen um elf zum Pantheon, wo etliche Tausende aus dem gemeinen Volke, mit Waffen aller Art ausgerüstet, einige Kompanien Linientruppen und Kürassiere umschlossen hielten. Viele Weiber mit Patrontaschen, Flinten und Säbeln, die sie an den Wehrsteinen schliffen, befanden sich dabei. Zu schwach, um Widerstand zu leisten, schickten die Umzingelten einen Parlamentär, mußten sich ergeben, wurden entwaffnet und aufgelöst.

„Wir zogen mit den Aufständischen weiter, gegen die Seine hin, überstiegen eine Unzahl Barrikaden und gelangten gegenüber der Notre Dame mit Mühe zum Flusse. In der Ferne, vom Pont neuf her, hörten wir starke Pelotonsfeuer; es krachte fürchterlich. So schnell als möglich drangen wir mit den übrigen vorwärts, über mehr als zwanzig Barrikaden hinweg, bis wir in die Nähe des Feuers gelangten. Da waren wir Augenzeugen, wie der Pöbel mit Hilfe der Nationalgarden die Linientruppen und die Reiterei zurücktrieb und entwaffnete. Nun rückten wir weiter über den Pont neuf, wo man uns Gewehre anbot; wir wiesen sie aber zurück. Wir schlossen uns einem Trupp Aufständischer und Bürger an, und nun ging's gegen den Louvre und die Tuilerien. Wir hielten uns auf dem Trottoir. Das Volk stürmte mit gefälltem Bajonett in den Louvre. Einige schossen auch hinein, weil sie Feinde darin zu sehen vermeinten.

„Wir waren in einer ganz schwierigen Lage. Von beiden Seiten, das heißt vom Pont neuf sowohl wie vom Pont royal, drang Volk in die weite Passage des Louvre hinein, der wir uns gerade gegenüber befanden. Im Rücken hatten wir die Seine, und in einem fort wurde hart geschossen. Als der größte Teil durch die Passage hindurch war, die auf den Karussellplatz führt, entstand ein anhaltendes Gewehrfeuer. Wir, ganz ohne Waffen, beinahe an nichts denkend und dem Beispiel anderer Anwesender folgend, drangen auch in den

von Rauch gefüllten Durchgang hinein, sahen aber auf dem Karussellplatz schon keine feindlichen Truppen mehr, sondern nur tote Pferde, Tschakos und einen gewaltigen Rauch. Das Volk zündete die Wachthäuschen auf dem Karussellplatz an und stürmte in die Tuilerien hinein; wir nach, besonders aus Neugierde, die königlichen Zimmer und all die Pracht zu sehen.

„Zuerst gelangten wir in die königliche Küche. Hier bot sich ein seltsames Schauspiel, drollig und merkwürdig. Schon beim Eingang und auf den Treppen kamen uns Blusenmänner entgegen, die Schinken, Braten, ganze Rehe, Geflügel, Würste auf ihre Bajonette und Spieße aufgesteckt hatten. Für solche Herrlichkeiten waren wir schon etwas zu spät eingetroffen. Uns blieb nichts übrig als Gemüse, noch in den Kesseln über dem Feuer, also noch ganz warm. Die Blusenmänner hatten sich recht gemütlich um die Schüsseln gelagert und fischten die Rüben, Kartoffeln u. s. w. mit den Säbeln heraus. Wir drei gerieten in eine dunkle Speisekammer und eroberten nach langem Suchen in der Dunkelheit ein mächtiges Stück Parmesankäse. Sofort in drei Teile zerschnitten und in die Tasche damit! Wir hatten die größte Freude, besonders Werdmüller, der schon die Ausgabe für ein Mittagessen erspart glaubte.

„Dann stiegen wir die Treppe hinauf. Eine große, gedeckte Bahre wurde soeben von vier Männern heruntergetragen. ‚Respectez les blessées!' hieß es, und alles entblößte das Haupt. Es waren aber, wie wir später erfuhren, nicht Verwundete, die hier von den Nationalgarden in Sicherheit gebracht wurden, sondern Kleinodien.

„Nun ging's in die königlichen Gemächer, in die Salons und in den Thronsaal. Das Volk empfand das größte Vergnügen daran, sich auf die prachtvollen Sessel und Diwans zu setzen. In den Schlaf- und Toilettenzimmern standen einige, die an den vielen Pomadentöpfchen und Fläschchen

rochen; einer versuchte sogar, den Inhalt eines solchen zu trinken, spuckte ihn aber unter Grimassen wieder aus. Andere legten sich in Louis Philipps Bett und rissen schlechte Witze dazu. Andere setzten sich ruhig hin und blätterten in den Büchern, andere wieder besahen die Kupferstiche und Gemälde an den Wänden. Jede Kleinigkeit wurde betastet, doch alles ganz sorgfältig wieder an seinen Platz gestellt. Schon war allenthalben angeschlagen: ‚Respectez les beaux arts!‘ Nur die Bilder des Königs und seiner Familie wurden zerschossen und zerschlagen, die vorgefundenen Briefe gelesen und auf die Straße hinuntergeworfen. Häufig wurde in die Spiegel und Kronleuchter gefeuert, so daß der Aufenthalt in diesen Zimmern recht gefährlich war, wie mir denn im Thronsaal eine Kugel am Kopfe vorbeisauste, die, unten vom Karussellplatz heraufgeschossen, den großen Spiegel zertrümmerte. Hier, im Thronsaal, herrschte ein fürchterlicher Lärm und ein wildes Gewühl, weil jeder der Anwesenden einen Fetzen vom Thron herunterreißen wollte.

„Ein schönes Schauspiel zeigte sich auf dem Hofe des Residenzschlosses: alle königlichen Wagen wurden brennend herumgefahren, die Tschakos der Feinde zerstampft und zerrissen oder als Siegeszeichen auf die Bajonette gespießt.

„Wir konnten nicht wieder ins Freie gelangen, ohne an der Wache der Nationalgarde vorbeizukommen, die jeden Heraustretenden untersuchte. Wer irgend welchen Raub von Wert bei sich trug, wurde sofort niedergeschossen. Natürlich ließ man uns drei Eidgenossen mit unseren Käseschnitten unbehelligt ziehen. Übrigens hatte Werdmüller zweierlei erbeutet, was er später als Andenken vorwies: einen Fetzen vom roten Tuch des Thronsessels und das für diesen Tag, den 24. Februar 1848, für Louis Philipp bestimmte Menü.

„Vom Hof der Tuilerien aus erblickten wir gewaltigen Rauch in der Richtung des Palais royal. Doch zogen wir nicht dorthin, sondern mit dem großen Haufen der Neu-

gierigen nach dem Hôtel de ville; überall lagen Pferdeleichen, überall traf man auf siegestrunkene Aufständische. Jünglinge, Männer, Greise, Weiber, die sich nicht minder tapfer geschlagen hatten als die Barrikadenhelden, die mannigfaltigen wunderlichen Kostüme und Waffen, die auf die Bajonette gesteckte Beute, die verbundenen Hände oder Köpfe der Verwundeten, der Siegesjubel und die den Führern dargebrachten Hochrufe, das alles war herrlich für uns Maler!

„Von dem erbitterten Kampfe, den die Erstürmung des Hôtel de ville gekostet, legten die vielen toten Pferde, die Blutlachen, die aus allen Häusern der Umgebung herausgetragenen Verwundeten und Toten Zeugnis ab. Da man die Neugierigen ungehindert in alle Zimmer hineinließ, so gelangten wir auch in die Salle de la déliberation, wo schon die provisorische Regierung tagte. Louis Blanc und Lamartine redeten. Es langweilte uns bald, umsomehr, als sich immer ungestümer der Hunger regte. Denn bis jetzt — es war etwa Nachmittags um die drei — hatten wir seit unserem dünnen Frühkaffee nichts mehr genossen. Ich griff in die Tasche, bröckelte ein Stück von meinem königlichen Käse ab, steckte es in den Mund und spie es unwillig wieder aus. Was wir für Käse gehalten hatten, war Suppenfett.

„Wir richteten unser Augenmerk auf Essen und Trinken, mußten uns aber wacker gedulden, weil alle Läden und Wirtschaften geschlossen waren. Der Weg führte uns wiederum über eine beträchtliche Zahl von Barrikaden. Grisetten mit roten Fahnen ritten darüber oder durch die Öffnungen. Endlich im Faubourg du temple konnten wir bei einem Marchand de vin etwas erwischen, als es uns gelang, durch die halbgeöffnete Tür einzudringen, aus der soeben einer herausschlüpfte. Nachdem wir uns mit Brot, Käse und Wein gelabt, wanderten wir allmählich unserer Heimstatt zu, um den stürmischen Tag auszuschlafen."

Daß Böcklin ein Säbel in die Hand gedrückt wurde, daß

er und Koller bewaffnet in die Tuilerien stürmten und sich sogar am Kampfe beteiligten, wie man etwa da und dort gedruckt findet, das gehört also ins Fabelreich. Er mag indessen derartiges gelegentlich wohl erzählt haben, denn unschädliche Bären aufzubinden behagte ihm.

Die Revolution hemmte Böcklins und Kollers Studien, da Louvre und Luxembourg sowie der Aktsaal Suisse wochenlang geschlossen blieben. Doch focht das die beiden wenig an; sie hatten dafür umsomehr Muße, sich ihren begonnenen Bildern zu widmen. Aber die Folgen des Aufstandes zogen ihnen sachte den Boden unter den Füßen weg und trieben den einen über ein kurzes in die Heimat. Ausschließlich auf die sehr bescheidenen elterlichen Spenden angewiesen, durften sie keine Sprünge machen und machten auch keine. Es bezeichnete eine während des Pariser Aufenthaltes nicht wieder erreichte Fülle ihres Beutels, daß sie, bald nach Böcklins Ankunft, einen Ritt unternahmen, von den Champs Elysées nach dem Arc de triomphe; sie erreichten ihn freilich nicht, weil ihnen, da sie keine Stege besaßen, die Hosen gegen die Kniee emporrutschten und vor allem, weil die unedlen Tiere allem Spornen zum Trotz nicht vorwärts wollten, so daß das spottsüchtige Publikum weidlich lachte und hänselte.

Um zu sparen, heckte Koller den Plan aus, mit Böcklin zusammen ein unmöbliertes Zimmer zu mieten und, weil sich eben eine günstige Gelegenheit bot, den nötigen Hausrat zu kaufen. Er berechnete, daß im ersten Jahr dadurch zwar wenig genug, im zweiten jedoch etwas für ihre Verhältnisse Ansehnliches eingebracht würde. Sie erwarben von einem nach Rom reisenden Zürcher Maler, J. Stadler, für hundertfünfundsiebzig Franken ein Bett, einen Sekretär, zwei Tische, sechs zum Teil allerdings etwas baufällige Stühle, einen Nachttisch, einen vor Alter besonders ehrwürdigen Diwan, einen Ofen, Staffeleien, Mappen u. s. w. Es erübrigte nur noch, daß Böcklin ein zweites Bett und eine Kommode

anschaffte. Mit diesen Gegenständen staffierten sie die Dachkammer aus, die sie neben dem schon vorher von ihnen benutzten Atelier in der Rue de l'Est 31 auf Anfang April 1848 mieteten. Sie beschlossen auch, sich das Mittagessen selber zu kochen. „O, wie nett und angenehm können wir uns jetzt einrichten! Von Morgens früh bis Abends spät können wir arbeiten, dann hinunter in den vor unserem Hause gelegenen Luxemburger Garten spazieren gehen; wir sind in ein paar Schritten vor der Stadt!" so malte sich Koller Anfang März das Idyll des langersehnten bequemeren Zusammenhausens mit dem Freunde aus.

Es sollte nur wenige Wochen währen und ihnen durch Not und Hunger vergällt werden.

Die außerordentliche Ausgabe von hundertfünfundsiebzig Franken erschütterte ihre Finanzen bis in die Grundfesten. Und der Unstern fügte es, daß einem Hochzeitspaar aus Böcklins Verwandtschaft, das in Paris auftauchte, der präsentierte Wechsel nicht eingelöst wurde, so daß er wohl oder übel mit sämtlicher Barschaft herausrücken mußte, um die Neuvermählten wieder flottzumachen und ihnen zur Heimreise zu verhelfen.

Damit war es nicht genug. Unter den Nachwehen der Revolution verschlimmerte sich die Geschäftslage, eine Menge Häuser stellten ihre Zahlungen ein, darunter auch der Kaufmann, der so etwas wie Kollers Bankier vorstellte. Als dieser hinging, um, wie gewöhnlich, sein Monatsgeld zu erheben, fand er das Kontor verödet; und wie er später abermals anklopfte, um wenigstens die zwanzig Franken, die ihm der Kaufmann versprochen hatte, zu holen, fand er es geschlossen.

Was zu versetzen war, wanderte ins Pfandhaus. Und jetzt kam die Not. Außer stande, ihre zerrissenen Stiefel flicken zu lassen, strichen sie die vorwitzig durch die Löcher guckenden Strümpfe mit schwarzer Farbe an. Pferdebraten

begann nunmehr unter ihre unerreichbaren Genüsse zu zählen. Mehrmals bestand ihr Essen nur aus gesottenen Kartoffeln in der Schale, die sie in einer Gemüsebude kauften und, um die vor Kälte steifen Finger daran zu wärmen, in die Tasche steckten, bevor sie sie verzehrten. Für ein paar Tage sprang Werdmüller bei. Dann hatten sie alle drei nichts mehr. In der Verzweiflung machte sich Koller an einem Sonntagmorgen in der Frühe um sechs auf, um seinen Kaufmann, der sich aus den Geschäftsräumen zurückgezogen hatte, in der entfernten Wohnung aufzustöbern. Nach zweistündigem Marsche am Ziel angelangt, erhielt er den Bescheid, der Herr sei bereits zur Nationalgarde weg. Trübselig trat er den Rückweg an und kaufte sich für einen der zwei Sous, die er noch besaß, ein Stück Brot, denn es war ihm elend und öd geworden. Kleinmütig stieg er gegen zehn Uhr die Treppe in der Rue de l'Est hinan. Es grämte ihn, mit leeren Händen vor die Leidensgefährten hinzutreten. Da fand er sie ausgeflogen. Aber auf dem Tischchen neben der Ateliertür lachte ihm ein Fünffrankenstück entgegen, und dabei lag ein Zettel von Böcklins Hand: „Komm zum Metzger!" Um elf Uhr fand er die beiden beim Pferdefleischwirt in der Rue Jacob und erfuhr nun, daß Werdmüller ein kleines Darlehen hatte einziehen können. Trotz des entsetzlichen Kotes pilgerten sie nach den Champs Elysées, wo eine Heerschau über zweihunderttausend Mann abgehalten wurde und wo vom frühen Morgen bis zu anbrechender Nacht Linientruppen und Bürgerwehr defilierten. Dann gönnten sie sich ein rechtschaffenes Essen, um die Entbehrungen der letzten Zeit abzuschütteln.

Bald setzten die Sendungen aus Zürich und Basel dem Hunger ein Ziel. Allein Koller erhielt mit dem Gelde zugleich die gemessene Weisung zur unverzüglichen Heimfahrt. Denn die Seinen wollten ihn nicht mehr in dem unheimlichen Paris wissen. Sie hatten auch längere Zeit nichts

geschickt, aus Furcht, die Briefe und Pakete möchten ihm nicht eingehändigt werden. Nachdem er Mantel und Uhr ausgelöst, reichte der Rest gerade für eine Postfahrt bis Basel — eine Eisenbahn von Paris in die Schweiz gab es damals noch nicht. Bis Zürich half ihm Böcklins Vater weiter. Das war Ende April oder eingangs Mai.

Nicht lange nachher kehrte auch Werdmüller in seine Vaterstadt zurück.

Böcklin blieb und hauste vereinsamt in der Dachkammer und im Atelier der Rue de l'Est. Er besaß genug, um sich bei seiner ungewöhnlichen Bedürfnislosigkeit kümmerlich zu fristen, aber zu wenig, um heimzureisen.

Mit Vergnügen erzählte er später von der Februarrevolution und feierte nach vielen Jahrzehnten ihren Jahrestag mit Koller und Werdmüller in Zürich. Noch aus San Domenico schrieb er an Koller, er trinke auf den 24. Februar. Doch die Junirevolution, die sogenannte Arbeiterschlacht, hinterließ ihm mörderische Eindrücke, über die er gern schwieg. Er sah aus seiner Wohnung Transporte von Gefangenen, die durch das Ende des Luxembourggartens von den Soldaten zum Tod durch Pulver und Blei ins Freie geführt wurden. Das Grauen steigerte sich, als er unter den Unglücklichen mehrere erkannte: es waren einige der jungen Leute, die noch am vorhergehenden Tage mit ihm bei Suisse Akt gezeichnet hatten. Er selbst scheint einmal in höchster Gefahr gewesen zu sein, so daß er über Dächer flüchten mußte.

Ein merkwürdiges Erlebnis berichtete er aus jenen entsetzlichen Tagen, das sich ihm tief einprägte. Als er vor den durch die Straße fegenden Kugeln in einen Hausflur flüchtete, ob im Hause, wo er wohnte, oder sonstwo, scheint nicht ausgemacht, traf er einen vor Hunger zusammengesunkenen Mann. Er nahm ihn mit und teilte mit ihm, was er besaß: einen Laib Brot. So rettete er ihm das

Leben. Wunderbarerweise war er schon einmal sein Retter gewesen: er hatte im Herbst 1847 den Versinkenden aus den Wellen des Genfer Sees gezogen.

Nach ungefähr einem Vierteljahr verließ er Paris und kehrte nach Basel zurück. Was er vor der Heimkehr in Paris noch erlebte und trieb, darüber sind wir nicht unterrichtet, und auch Koller weiß darüber nichts zu sagen. Nur wundert er sich über die Angabe, Böcklin habe damals, im Sommer 1848, an nachtwandlerischen Anfällen gelitten[1]. Er hat an seinem Freunde, mit dem er im gleichen Zimmer, vorübergehend sogar im gleichen Bette schlief, nie derartiges bemerkt.

Anfang 1850 trat Böcklin den Weg nach Rom an. Vorher kam er für ein paar Tage nach Zürich, um mit seinem Freunde, den er nun vermutlich lange nicht mehr zu Gesicht bekam, noch ein Weilchen zusammen zu sein.

---

[1] H. A. Schmid a. a. O. S. 19.

Bildnis

Als Böcklin während seines zweiten Basler Aufenthaltes — es war wohl im Jahre 1869 — Rudolf Koller in Zürich besuchte, öffnete er, wie er sich gerade allein im Zimmer befand, das Klavier und spielte tastend, suchend, mit leisen Griffen das sehnliche „Lang, lang ist's her".

Kollers Frau, die sachte hereingetreten war, blieb wie gebannt stehen und wagte kaum zu atmen, so übernahm sie der Anblick des in sein Spiel Versunkenen. Mit einem unsagbaren Ausdruck blickten die blauen Augen aus dem von halblangem dunklem Haar umrahmten Antlitz wie in unendlich entlegene, selige Weiten.

In jenen Zeiten hatte er oft etwas Verträumtes, zuweilen Melancholisches an sich und sah so recht wie ein Künstler oder Dichter aus.

Fünfzehn Jahre später, als er in Zürich erschien, um sich daselbst heimisch zu machen, suchte nicht leicht jemand einen Maler oder Poeten hinter ihm. Er strotzte von Kraft und Gesundheit und schritt fest und bolzengerade einher. Damals fragte ich Gottfried Keller, wie der Meister, dessen Anblick mir noch fremd war, denn eigentlich aussehe. „O," sagte er, „es ist gerade nichts Besonderes an ihm zu sehen; er sieht ungefähr aus wie ein schweizerischer Major älterer Sorte." Andere billigten ihm einen höheren Rang zu und fanden, er habe akkurat das Aussehen eines eidgenössischen Obersten. Einer Frau, die unter einer strammen Schar turnender Brüder aufgewachsen war, kam er vor „wie ein

alter Schweizer Turner". Daß ihn ein Dichter für einen Gutsbesitzer oder gar für einen Bierbrauer hielt, hat nichts Verwunderliches an sich.

Mehr als einem ist er als ein hünenhafter Mann in Erinnerung. Nicht mit Recht.

Zwar würde er in Sturmhut und Eisenharnisch einen wehrhaften Kriegsmann und gewaltsmäßigen Kämpen vorgestellt haben, aber zum Hünen fehlte ihm die Körperlänge. Mehr als hundertundachtzig Zentimeter maß er nicht [1]). Er erzählte selbst, auf dem Tempelhofer Felde bei Berlin, als es sich um seine Luftschifferei handelte, hätten fünf oder sechs Offiziere, „denen er nur bis ans Kinn reichte", um ihn herumgestanden und auf ihn herabgesehen.

Schulterbreite, Brustwölbung, Macht der Glieder und vor allem die ungewöhnlich stramme Haltung ließen ihn höher erscheinen, als er wirklich war. Er ging nicht nur kerzengerade, er ging etwas zurückgebogen.

So hat er sich auf dem Zürcher Selbstbildnis mit dem Weinglase gemalt. Wenn er sich erhob, reckte er sich mit zwei, drei unmerklichen Rucken in die gewöhnliche Positur zurecht. Mit jedem Ruck trat die Brust stärker hervor, legten sich die Schultern mehr zurück und bog sich der Kopf mit dem kurzen Schnurrbart mehr auf den Stiernacken zurück. Wie er aufrecht schritt, so saß er auch ganz aufrecht.

Gleich dem Schnurrbart waren 1884 die dichten, ziemlich kurz geschorenen Haare leicht ergraut. Über der Stirn bäumten sie sich borstig auf. Das verstärkte, samt den deutlich abgegrenzten Stirnkanten, den starken Augenbrauenhöckern, den mächtigen Backenflächen, den Säcken unter den Augen, der leicht vorgeschobenen Unterlippe und der leder-

---

[1]) Am 3. März 1889 maß er genau 1,80 Meter, seine Frau 1,65 Meter.

farbigen, im Ärger rasch von der Röte überflammten Haut den Eindruck des Kräftigen, Trotzigen, Abweisenden, den die zurückgespannte Kopfhaltung hervorrief.

Aber er hatte zwei Gesichter, ein verschlossenes, zurückhaltendes, herbes, und ein freundliches, liebenswürdiges. Seine Augen konnten strahlen und unbeschreiblich gut blicken, so daß mancher außer der festen Gestalt sich besonders der Augen erinnert. Wenn die Zürcher Kunstgesellschaft am 2. Januar ihr Jahresfest feiert, so setzt sich, nach der Festsitte der internationalen Künstlervereinigung in Rom, jeder Teilnehmer einen Efeukranz auf; unter diesem Kranz — so hat sich's mehr als einem eingeprägt — sah Böcklin über die Maßen gütig aus.

Die graublauen Augen waren von den Lidern stark überschnitten, so daß sie wie aus einem Dreieck herausleuchteten. Das verlieh ihnen etwas Beobachtendes, Forschendes, Bohrendes, Stechendes, sei es, daß sie nur rasch über Menschen oder Dinge herunterzwickten oder lange darauf hafteten, oft unbeweglich und starr, wie die eines Blinden.

Übrigens waren sie von beträchtlicher Schärfe. Als Böcklin eines Tages mit einem Freunde in Zürich über die Meisenbrücke ging, blieb er plötzlich stehen und deutete auf einen Weih, der hoch in der Luft kreiste und den der andere eben noch wahrnahm. „Sehen Sie! Im linken Flügel fehlen ihm einige Schwungfedern; drum ist er in seinem Fluge gehemmt."

Zuoberst auf dem Zweig eines hohen Baumes vermochte er einen kleinen Vogel zu erkennen, der den Blicken seiner Begleiter verborgen blieb. Oder er machte auf die zartesten Krallenspuren der Vögel im Schnee aufmerksam, auf den Eindruck, wo die beim Auffliegen abstoßende Schwinge den Boden berührt hatte. Allerdings spielte hier jahrzehntelange Übung und Gewöhnung mit, besonders die Beobachtung des Vogelflugs, den er wegen seiner Luftschiff-

probleme durch Dezennien mit strenger Aufmerksamkeit verfolgte.

Die Quelle seines ungewöhnlichen Farbensinnes saß natürlich im Gehirn, nicht im Auge. Dieses war wie tausend und abertausend andere völlig normal gebaut, ohne die geringste abweichende Eigenheit und von beträchtlicher Sehschärfe.

Nur war er seit der Geburt etwas weitsichtig. Das steigerte sich gegen das fünfzigste Jahr so sehr, daß ihm beim Arbeiten und Lesen mit einer Brille nachgeholfen werden mußte [1]).

Wuchs und Haltung verkündeten gesunde Kraft. Böcklins Arme und Schenkel waren ungewöhnlich entwickelt. Schmunzelnd pflegte er zu erzählen, wie auf den Weimarischen Hofbällen, zu denen er als Akademieprofessor Zutritt hatte, die Herren mit Neid, die Damen mit Vergnügen nach seinen festen Waden blickten. Auch der Sechziger war noch ein famoser Schwimmer und als einer, der ziemlich viel geturnt hatte, Herr seiner Glieder. Turner, Zirkusreiter, Jongleure und solches gliedergelenkes Volk betrachtete er mit Vergnügen. Als Gottfried Keller die in Ansehung seiner beschwerlichen Leibesbeschaffenheit begreifliche Klage ausstieß, es sei eine verwünschte Sache mit dem Binden der Schuhe, da meinte Böcklin, er verrichte das Geschäft ganz einfach, indem er frei auf einem Bein stehe und das andere emporhebe. Langsam, ruhig und gemessen, wie alles, was er tat, war auch sein Gang. Mehrmals äußerte er: „Börsianer und Kaufleute, die aufs Bureau rennen, sollen schnell gehen; unsereins muß langsam gehen, um recht beobachten zu können."

Bekanntlich hat sich Böcklin über ein halbes Dutzendmal

---

[1]) Mitteilung des Ophthalmologen Professor Dr. O. Haab, der Böcklin in Zürich untersuchte.

porträtiert. Unter diesen Schöpfungen gehören, obgleich an technischen Tugenden von vielen Selbstporträten anderer Künstler übertroffen, zwei zu den anziehendsten und herrlichsten Malerbildnissen aller Zeiten: das Bild mit dem fiedelnden Tod und das mit der Säule. Dort malt er den melancholisch-verträumten Visionär, hier den ruhigen, auf sich gestellten Mann, der das Schicksal an sich herankommen läßt.

In beiden Werken — und darin liegt ihr Köstliches — hat er in unvergleichlicher Weise den inneren Menschen gemalt, der bedeutend und zugleich so überaus sympathisch ist.

Aber mit den äußeren Formen und Punkten nahm er es dabei eben nicht genau, was unter anderem aus der Vergleichung mit einer wenige Jahre vorher, das heißt etwa 1870, aufgenommenen Photographie erhellt [1]. Namentlich mit seiner Nase verfuhr er ziemlich summarisch. Da sie an der Wurzel fühlbar eingesattelt und sonst nicht sehr ausgeprägt war, erschwert sie es, den Meister uns im Profil zu denken. Er selbst hat sich so gemalt anfangs der sechziger Jahre [2]. Kein Mensch würde ihn auf diesem Bilde erkennen, so wenig wie jemand auf den Gedanken geraten möchte, diesen Kopf mit dem eines späteren Selbstbildnisses zu identifizieren, das Ende der sechziger oder eingangs der siebziger Jahre entstand [3].

Die Zürcher Freunde Böcklins mutet mit Recht eine sehr ähnliche, an einem Apriltag 1887 in Berlin aufgenommene Photographie an, welche die straffen Züge sprechend wiedergibt. Nur ist infolge des etwas zurück-

---

[1] In „Böcklin". Von Henri Mendelsohn, 1901 reproduziert. Sicher ist auch hier die Nase durch eine Retusche (oder bei der Reproduktion) verändert.

[2] Bei H. A. Schmid, A. Böcklin, sein Leben und sein Schaffen. 1901. Das Bild entstand 1861 in Weimar.

[3] Bei H. A. Schmid a. a. O. reproduziert.

geworfenen Kopfes die Nase ein wenig zu groß geraten. Sie sah nämlich in dem mächtigen Antlitz eher klein aus; und darin lag eine gewisse Ähnlichkeit mit Bismarck, wie denn die Florentiner Böcklin geradezu Bismarck nannten.

Böcklin artete ganz nach seinem Vater, der ein bißchen weniger breitschultrig war als der Sohn, aber ihn noch merklich überragte.

Der Vater ging langsam, gravitätisch und hielt sich ungewöhnlich aufrecht, verlangte auch von den Söhnen, daß sie das nämliche taten. Der Maler sagte: „Vom Vater habe ich die Haltung."

Der alte Böcklin war genau, pünktlich, pedantisch. Wenn er Mittags die Steinenvorstadt daherschritt, so wußten die Anwohner ohne einen Blick auf die Uhr: „Jetzt ist es zwei." Obgleich von Hause aus mittellos und als der Sprosse armer eingewanderter Landleute ohne gesellschaftliche Stellung, verfocht er doch leidenschaftlich die Sache der Konservativen, hing übrigens warmherzig am weitern Vaterland. Er ergriff, während infolge einer jahrhundertelangen Kette von Entwicklungen und Ereignissen 1870 die meisten Schweizer und so auch die Basler mehr den Franzosen zuneigten, aufs lebhafteste die Partei der Deutschen. „Seht doch bloß in der Geschichte nach," rief er; „die Franzosen sind immer Schwindler und Windbeutel gewesen und haben der Schweiz nur Schaden gebracht." Reizbar, aufbrausend und hartnäckig, war er doch im Grunde seiner Seele wohlwollend und gut. Daß er sich manches Jahr mit den Malerplänen seines Arnold nicht aussöhnte, erklärt sich hinreichend aus seiner Vermögenslage, die gerade zwischen 1845 und 1850 eine mißliche war, so daß es ihn sauer ankam, seine sieben Kinder durch die Welt zu bringen. Der Sohn erzählte zuweilen von ihm, stets mit Liebe, ohne jede Klage und ohne je diesen aus seinen Kunstwünschen entsprungenen Konflikt zu berühren.

Die Umgebung Basels, namentlich die Ausläufer und Abdachungen des Jura, lernte er vorzugsweise an der Seite des Vaters kennen. Dieser, der 1838 bis 1845 mit einem Associé Freyvogel eine Seidenbandweberei betrieb, wobei er allerdings keine Seide spann, besorgte die Gänge und Geschäfte eines „Stuhlläufers“ — im Volksmund auch „Bändeligumper“ (gumpen = springen) — das heißt er besuchte und kontrollierte die ländlichen Weber.

Der Sohn durfte an diesen Gängen zuweilen teilnehmen. Er bezeichnete die Gegend um Arlesheim unweit Basel als eine der reizendsten, die er je gesehen, und erklärte mit feuchten Augen noch als ergrauter Mann das Umgelände des ungefähr eine Stunde nördlich von Waldenburg gelegenen Schlosses Wildenstein als einen wahrhaft paradiesischen Fleck, wie es auf Erden keinen zweiten gebe.

In den Jahren vor seinem Aufbruch nach Düsseldorf malte er öfter dort, wobei es ihn wenig anfocht, daß er zur Stillung seines Hungers gelegentlich nichts hatte als die weißen Rüben, die er auf dem Acker ausriß.

Die bis in die Kindheit hinaufreichenden Wanderungen und Streifereien im Basler Jura haben Böcklin unverlöschliche, für seine Phantasie und damit für seine Kunst bestimmende Eindrücke hinterlassen[1]. Denn solche starke und

---

[1]) Ich bin außer stande, die von mir behaupteten Juraeindrücke auf den jugendlichen Böcklin zu beweisen. Solche Dinge lassen sich selten oder nie strikte belegen. Aber meinen Glauben stützt eine merkwürdige Parallele, nämlich die tiefen, jahrzehntelang vorhaltenden Wirkungen, die ein Geistesverwandter Böcklins vom Basler und vom angrenzenden Solothurner Jura empfangen hat. Ich meine Carl Spitteler, dessen geniale Mythoplastik in den leuchtendsten Jurafarben strahlt. Mit seiner Erlaubnis lasse ich die betreffenden Stellen eines Briefes folgen, den er mir auf meine Bitte über das Thema schrieb; er hat meine eigene Kenntnis und Schilderung des Jura mit schätzenswerten Zügen bereichert. Carl Spitteler schreibt mir in zwangloser Notizenform: „. . . Hagrosenlandschaften im herbstlichen Sonnennebel gehören zu meinen Kindersehnsuchten. In den

stetig wiederholte Eindrücke der Frühzeit färben und befruchten den Schöpfergeist eines Künstlers. Sie mögen lange schlummern und versunken scheinen, sie brechen früher oder später wieder hervor; sie sind Samen, die unfehlbar aufgehen und Früchte tragen, welche Körner auch das Schicksal in der Folgezeit hinzustreuen mag.

Die Hänge des Basler wie des Solothurner und Aargauer Jura sind meist bewaldet. Doch übersteigen Buchen und Tannen, die weitaus vorherrschenden Baumbestände, nur selten das Mittelmaß. Dagegen wuchert und wildert das Unterholz üppig, vielfach überklettert und durchsponnen von der Waldrebe. Zauberisch ist die stellenweise in gewaltiger Fülle blühende Hagrose. Auf den Lichtungen dieses

---

Walddickichten und -lichtungen eine Unmasse von Schmetterlingsarten. Sämtliche Arten von Tagschmetterlingen kann man im Juli auf einem einzigen Spaziergang treffen. Für obiges siehe meine ‚Schmetterlinge'. Die sind aus der Juralandschaft geschaut. Neuveville, Solothurn, Baselland ... (Schluchten) von Langenbruck nach Hägendorf. Von Langenbruck nach Balstal. Das ist märchenhaft schön. Abgesehen von den berühmten Schluchten des Münstertals u. s. w. In meiner Poesie siehe über Juraschluchten: ‚Die Jurakönigin'*) (Gegend von Hägendorf), Pandora im ‚Prometheus' (Weg von Langenbruck nach Hägendorf), weil ich den stärksten Natureindruck meines Lebens dort gewonnen. Es ist für mich das Schönste alles Schönen ... Mein Idyll ‚Wettfasten' und ‚Gustav' spielt nicht wie die Widmannschen in Liestal (allerletzte Ausläufer des Jura in die Ebene), sondern in Waldenburg und Langenbruck, also vor Beginn der waldigen Jurahöhen. Ebenso die ‚Mädchenfeinde' am Gegenhang: Langenbruck, Balstal, Solothurn. In den ‚Schmetterlingen' spielt ‚Blauvögelein' auf einer Juralangenbruckhochwiese; ‚Segelfalter' im Basellandwald mit Neuvevilledame. ‚Rotes Ordensband' ein Bachmotiv bei Balstal. ‚Blaues Ordensband' zwischen Langenbruck und Waldenburg. Fast alles in ‚Schmetterlingen' spielt in dem Winkel Waldenburg-Balstal-Olten, kurz am Hauenstein.

Dies nur zur Illustration, falls Sie meine Eindrücke, die ja auch von Kindheit auf rein malerisch, nicht poetisch waren, zur Kontrolle brauchen. ‚Conrad der Leutnant' spielt in Frenkendorf, erste Station zwischen Liestal-Basel."

*) Balladen von Carl Spitteler. Zürich 1896. S. 138.

Unterholzes tummelt sich eine unzählbare bunte Welt von Insekten, namentlich Schmetterlinge.

Gipfel und Hochweiden sind wasserarm, aber die bescheidenen und seltenen Bächlein von oben bis unten in strotzendes Blumen- und Blattwerk eingebettet. Die Bäche reißen unten steilwandige Schluchten in den Fels. Auch sonst leuchten aus Buchengrün oder schwarzen Tannensäumen häufig die grauen oder gelben Schilde der Kalkfelsen. Geheimnisvoll sind die verschwiegenen Bergübergänge, die heimlichen, von Buchen oder einer Föhrengruppe überschatteten Bergwarten, verstohlene Luginslande; das eigenste aber die einsamen, von Faltern funkelnden Waldwiesen und namentlich die schmalen verträumten Quertälchen, kleine Weltabschnitte für sich, hundert Paradieschen, auf einer einzigen Tagfahrt zu erwandern.

Die Jurahöhen sind monoton. Die weitgeschwungene Berglinie, die sich leicht wiederholt, mutet wie der Refrain eines gedämpften Klageliedes an. Nach der Tiefe zu wird der Anblick mannigfaltiger. Die Buchen- und Tannengürtel, aus denen die Bergrücken aufragen, sinken in Wiesen und Äcker hinab, und sonnige Halden, oft dicht unter Felsblöcken und Geröll, umspinnt die Rebe.

Der Jura ist still und verträumt. Die Trümmerhalden, Felshöhlen und verwitternden Burgställe umwandelt die herbe, kurzangebundene Sage, sinnend, einsilbig, wie die Bevölkerung.

Aber er ist klar und sonnig. Er glänzt oft im ungedämpften Licht, wenn die übrige Schweiz unter Nebel oder Regen schauert. Namentlich in der Herbstsonne schimmert der erhitzte Kalkboden, die Felsen glühen und gleißen, besonders diejenigen der Schluchten, denen des Hochlands an Poesie bei weitem überlegen, so sehr sie ihnen an Gewalt nachstehen. Die bei hellem Wetter bloß in den Schluchten und eingeschnittenen Übergängen vom Winde bewegte Luft

ist verhältnismäßig heiß, zuweilen selbst in den Sommernächten. Denn der Hauch der schwülen Rheinebene spült herauf.

Der Jura steigert die Idylle des schweizerischen Hügellandes zu einer entschiedeneren Haltung und mildert die unnahbare Wildheit und Majestät des Hochgebirges zu ernster Kraft. Er ist weltentzogen, ohne unwirtlich und unwegsam zu sein.

Dem Maler bietet der Jura eine Menge geschlossener Bilder: die sanften, zuweilen von barocken Kuppen oder Zacken gebrochenen Höhenlinien, die romantischen, von umbüschten Bächen durcheilten Schluchten, oft von Ruinen gekrönt und mit vorgelagerten Trümmerhalden, die Bergweiden, die vereinsamten Weiler, die Einblicke in die engen Tälchen, die Ausluge über das Blau der Vorberge nach den Eishäuptern oder abwärts nach den Ebenen.

Der Jura besitzt energische Lokalfarben. Und da er sie häufig in großen Flächen beisammen hat, so zeigt er auch sehr entschiedene Kontraste. Das schwarze Grün der Tannenwälder, das helle der Buchenwaldungen sticht lebhaft ab von den gelben Kalkfelsen, den scharfgrünen Wiesen und dem vielfach roten, weil eisenhaltigen Boden. Rötet der Herbst das Buchenlaub, so steigert sich die Farbenpracht noch. An einem hellen Oktobertag zum Beispiel vom Talgrund aus die weißen Wände des Kurhauses Friedau zwischen den tiefroten Bäumen leuchten zu sehen, die gelbgrauen Felsbrüstungen, unten die grünen Matten und darüber den blauen Himmel — das ist einfach märchenhaft. Es ist, wie man sich das schönste Bild Böcklins denkt.

Weit mehr als das Hochgebirge zeichnen den Jura Lufttöne aus. Darum ist er poetischer, malerischer. Kommt der Föhn, so drückt und trübt er zwar die Farben etwas, allein er rückt alles näher zusammen und macht die Landschaft stimmungskräftiger, einheitlicher, fast melancholisch, wie

denn so viele aller Farbenpracht ungeachtet vom Jura vorwiegend einen schwermütigen Eindruck gewinnen.

Böcklins Augen tranken die hellste Sonne, die vollen, tiefen Farben der heimatlichen Berghänge und Gründe. Als er später die leuchtendste aller Paletten errang, da glänzten sie wieder empor. Aber seine junge Seele sog auch den wehmütigen Ernst der Jurahöhen ein und hauchte ihn, trotzdem seine Heimatkunst bald nach den Jugendjahren sich zur Weltkunst gewandelt hatte und die Formen anderer Landschaften ihm lieber geworden waren, hundertfach in seine Schöpfungen.

Wer im Jura gewisse Formationen und Felswände gesehen hat, den wird es nicht unmöglich dünken, daß Jugendeindrücke in der „Toteninsel" wieder erstanden, wenn auch gewisse Gebilde in der Nähe von Neapel den unmittelbaren Anstoß zu dem Bilde gegeben haben mögen.

Die Stadt Basel selbst wirkt übrigens mit ihren Lichtern und Beleuchtungen ahnungsvoll, und ihre landschaftliche Umgebung hat sicher, wie H. A. Schmid[1]) sagt, der Phantasie des Knaben reiche Nahrung geboten. Der nach Norden Gewendete, der hinter sich im Geiste wie eine Kette von Bastionen den allmählich zu den Rheinborden absteigenden Jura und dahinter die Riesenschanzen des Hochlandes fühlt, sieht die Linien des Schwarzwaldes und der Vogesen. Vor allem aber: er genießt den ungehemmten Ausblick in die Rheinebene und gewahrt, was er wohl sonst nirgends in der Schweiz erblickt, über ihrer weiten Niederung die mächtigen, schrankenlosen Luftspiele, welche die Seele erregen und überall den Geist der Landschaftsmalerei wecken. Und dieses Sehnen, dieses Drängen in die Ferne schwellt der Rhein, der eben bei Basel umbiegt und mit seinen Wassern dem Meere zueilt.

---

[1]) A. Böcklin. Zwei Aufsätze von H. A. Schmid. 1899.

Böcklins Vaterstadt hat nie einen Dichter von Bedeutung geboren. Dem Berner Dreigestirn Niklaus Manuel, Albrecht von Haller, Jeremias Gotthelf und den Zürcher Dioskuren Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer hat sie nichts entgegenzusetzen.

Aber sie schenkte der Welt im zweiten Zehnt des neunzehnten Jahrhunderts den größten Kunsthistoriker und im dritten einen der größten Maler aller Zeiten.

Diese zwei erlauchten Geister sind die Sprossen einer langen Kunstliebe. Aufgetürmt über dem Schutte römischer Kultur, die noch jahrhundertelang aus dem Boden geblickt haben mag, eines der Durchgangstore zum Gotthard und dem heiligen Boden Italiens, Sitz eines Bischofs und Standort von Handel und Gewerbe, entwickelte die Stadt früh Kunstsinn. Sie gab dem schon nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in ihren Mauern empfangenen Buchdruck ein künstlerisches Gewand, beherbergte in ihrem Weichbild für Jahre Albrecht Dürer, den älteren Holbein und seine beiden Söhne und hütete den ererbten Schatz an Bildern und Zeichnungen mit seltener Treue. Vielleicht hat die Sammlung der Schöpfungen Hans Holbeins, dessen Name nie verdunkelt war, die schon im siebzehnten Jahrhundert sich regende Sammellust angeeifert, wie denn in solchen Dingen ein Vorbild oft sehr lange segensreich wirkt. Die aus französischen und holländischen Kriegsdiensten heimkehrenden Patrizier brachten manches Kunstwerk und verfeinerten Sinn nach Hause.

Heute sind in der Stadt neben den zwei öffentlichen eine Reihe kleiner aber erlesener Privatgalerien, deren Grundstock zum Teil ins siebzehnte Jahrhundert zurückreicht. Es sollen sich unter anderem in Basel an die anderthalb Dutzend Ruysdaels befinden. Es gibt Sammler, die für alte Gemälde schwere Summen aufwenden — alles in der Stille, ohne Ausstellung und ohne Aufhebens. In einer Reihe von

Familien ist das Kunstbedürfnis langeher intim geworden. Man darf sagen, daß in Basel ein Mediceergeist lebt.

Gerade gegen Böcklin hat er sich betätigt, wie die Zahl seiner Bilder in der öffentlichen Kunstsammlung und im Besitz einzelner beweist. Als er 1866 den zweiten längeren Aufenthalt in der Vaterstadt nahm, stellten sich bald Aufträge reichlich ein, obgleich seine Erfolge damals durchaus noch keine bedeutenden, sein Name noch wenig bekannt und zum Teil sehr bestritten war. Ein kunstsinniger Mitbürger übertrug ihm den Freskenschmuck seines lichten Gartensaales, das Museum den seines Treppenhauses; der Kunstverein ließ die Fassade seines Sammlungsgebäudes durch die bekannten Fratzenköpfe zieren.

Das Verhalten der Basler gewinnt seinen vollen Wert erst durch die Tatsache, daß später dem zu Ruhm und Ehren gelangten Meister der Wunsch nach ansehnlichen Wandflächen, auf denen er seine Freskenlust büßen konnte, niemals in Erfüllung ging. Bekanntlich gediehen die Entwürfe für das Treppenhaus des Breslauer Museums nicht zur Ausführung; und ein Wiener Kunstliebhaber[1]), der das Atrium seines Palais durch Böcklin malen zu lassen gedachte, scheint von der Selbstherrlichkeit des Malerpoeten weniger weite Begriffe gehabt zu haben als der Basler Ratsherr Sarasin-Thurneysen, der Besitzer des erwähnten Gartenhauses. Vergeblich auch heftete Böcklin seine verlangenden Blicke auf die Bogenfelder in der Aula des Zürcher Polytechnikums.

---

[1]) „Als Graf Lanckoronski sein seither neuerstandenes Palais zu bauen beschloß, war es seine Absicht, Böcklin die Ausschmückung der Wände des Atriums, welches zur Aufnahme der Werke altgriechischer Plastik bestimmt war, zu übertragen. Ein Besuch in Zürich galt dieser Abrede, die jedoch leider an der Weigerung des Malers scheiterte, sich einem genau umschriebenen Programm, wie es eben durch Ursprung und Fundort der Skulpturen bedingt war, zu fügen." L. P., Arnold Böcklin. Erinnerungen. (Feuilleton der „Neuen Freien Presse", Februar 1901.)

Daß ein Kunsthistoriker wie Jakob Burckhardt aus dem Basler Boden herauswuchs, das begreift sich, wenn man neben dem Kunstsinn mancher Sippen die von der alten Universität genährte wissenschaftliche Neigung und den reichen klassischen Schulsack in Anschlag bringt, den die Gymnasiarchen den Bürgersöhnen aufpackten.

Allein das Auftauchen Böcklins behält immer etwas Rätselhaftes, obgleich wir einige bestimmende Jugendeindrücke und entwickelnde Kräfte aufzeigen können oder doch vermeinen, es zu können.

Einmal gab es damals, das heißt in Böcklins Jugendjahren, in Basel noch keine öffentliche Galerie; Holbeins und anderer Bilder hingen in einem ziemlich dunklen Raume der Universitätsbibliothek beisammen, in welchen der Junge nur einzuschlüpfen vermochte, wenn der Abwart just Fremde einführte. Übrigens sind gerade von Holbeins Basler Gemälden bloß wenige im stande, auf einen Unvorbereiteten tieferen Eindruck zu machen [1]).

Sodann kamen ihm Schöpfungen nicht vor Augen, die sich seinem jugendlichen Verständnis leichter offenbart und seine eigenste Begabung am ehesten mit verwandtem Hauche berührt hätten; ich meine die Perlen altholländischer Landschaftsmalerei in den Privatgalerien, in die Böcklin während seiner Knabenjahre gewiß nicht gelangte, da seine Herkunft den Eintritt in diese reichen Häuser, wenn nicht ausschloß, so doch sicherlich nicht nahelegte. Ferner bleibt zu erwägen, daß das Basel jener Zeiten kein Kunstleben, das heißt kein Leben und Treiben von Künstlern besaß, bei denen Anregung oder Lehre zu holen gewesen wäre. Auch schätzte und sammelte man die wertvollen Bilder, betrachtete jedoch den Malerberuf als nichts Erstrebenswertes.

---

[1]) Darauf hat H. A. Schmid in seinem schon erwähnten Büchlein hingewiesen.

Das merkwürdigste indessen bleibt, daß weder bei den Eltern Böcklins noch bei ihren Verwandten irgend eine Goldader künstlerischer Veranlagung, irgend ein noch so bescheidener Heckepfennig aufleuchtet, auf den der Hort des glücklichen Nachfahrs sich zurückleiten ließe. Daß der Vater durch allerlei Versuche hinter das von zwei ausländischen Fabriken sorgsam gehütete Geheimnis einer zur Färbung türkischer Mützen benötigten roten Farbe kam und sie herzustellen vermochte, mag zur Not als Fingerzeig auf die Quelle von Böcklins Farbensinn gelten, obgleich es sich doch im Grunde bei dieser im Leben des Vaters vereinzelt gebliebenen Entdeckung und Hantierung wohl mehr um erfinderische Geschicklichkeit als um Farbensinn handelte.

Kurz, man bestürme den Gott des Milieu mit noch so brünstigen Gebeten — Böcklins geistige Herkunft bleibt in vielem dunkel und geheimnisvoll.

Als Jakob Burckhardt (1818) zur Welt kam, zählte Basel etwa 17000 Einwohner; bei Böcklins Geburt (1827) waren es ungefähr 20000, und als er die Fresken im Museum malte (1869), hatte sich diese Zahl verdoppelt. Auch damals war alles noch verhältnismäßig eng, klein, persönlich, prosaisch und von merkbarer Muffigkeit. Es war eben das Leben einer Industrie- und Handelskleinstadt mit der Besonderheit einer stark religiösen Färbung.

Da fast jeder große Künstler, wenn er auf Erwerb aus muß und nicht etwa ein gesuchter Bildnismaler ist, selbst in weiten Verhältnissen allenthalben auf Schranken und Hemmnisse stößt, so läßt sich ausdenken, wie manchen Stein Böcklin auf den Basler Straßen fand. Er hat mit seiner Unzufriedenheit nicht hinter dem Berge gehalten und nach seiner Art einer gewissen Verbitterung mehr als ein herbes Wort geliehen.

Dennoch war er Basler vom Scheitel bis zur Sohle, weit mehr Basler als Schweizer, ganz nach der Art seiner engeren

Landsleute. Während nämlich der Zürcher zum Beispiel seine Liebe zwischen dem Heimatkanton und dem weiteren Vaterlande teilt, hängt der Basler, ohne deswegen in eidgenössischen Dingen seine Pflichten zu versäumen, vorwiegend an der Vaterstadt. Auch Böcklin fehlte der spezifische Patriotismus, jene fast leidenschaftliche Vaterlandsliebe, die unter anderem das Wesen Gottfried Kellers durchströmte und färbte. Es berührte ihn nicht, ob er auf Schweizer Boden oder deutschem Grunde stand.

Und in Florenz besuchte er weit häufiger den Verein der Deutschen als den seiner Landsleute.

Am alten Basel, am Basel seiner Jugend hing er fast leidenschaftlich und taute auf, wenn er davon erzählte. Bis ans Lebensende behielt er die ausgeprägte heimische Mundart bei und bediente sich ihrer, sobald er voraussetzen durfte, verstanden zu werden.

Gar wohl erinnerte er sich einer Menge alter, origineller Stadtfiguren, und bis in die erste Kindheit zurück war ihm manches Erlebnis gegenwärtig. Er erzählte, wie er, ein Stück Hemd hinten zu den Hosen heraus, als kleiner Knirps mit anderen sich auf der St. Johannesschanze herumtummelte, bis plötzlich der ganze Bubenschwarm zerstob, weil der Schreckensruf ertönte: „Der X. kommt", worunter irgend ein Quartier- oder Stadtpopanz gemeint war. Er besuchte zuerst die Schule am Steinenberg. Dort stand, ihm später noch deutlich vor Augen, die Kaserne, worin die Standestruppen garnisonierten, die sogenannten „Stänzler".

Aus der Folgezeit wußte er eine hübsche Zahl lustiger Vorfälle und Geschichten zu berichten, wie ihm denn seine Jugend als eine heitere, glückliche erschien.

Eines Tags schickte ihn der Vater von der Steinenvorstadt, wo die Familie wohnte, nach dem nahen Barfüßerplatz, in eine Wirtschaft, wo man feinen Markgräfler schenkte, zwei Flaschen von dem guten Tropfen zu holen.

Arnold, in jeder hinteren Rocktasche eine Flasche, trat von der hinteren Seite, wo der Eingang höher lag als auf der vorderen, ins elterliche Haus, sprang dort im Hinterraum, seiner Last uneingedenk, mit einem Satz ans Reck und schwang sich kräftig um. Sofort erscholl ein unheimliches Klirren, und aus den vom wuchtigen Zusammenprall zerschmetterten Flaschen rann der goldene Saft elendiglich zur Erde.

Selbst das Mißgeschick in der Schule gewann für den Rückblickenden einen ergötzlichen Anstrich. Nachdem er in einer Gymnasialprüfung durchgefallen war, biß er die Zähne zusammen und setzte sich tapfer hin, um die Scharte auszuwetzen, überzeugt, daß es ihm nun nicht mehr fehlen könne.

Da brach in der Nacht vor dem entscheidenden Tag ein Brand aus; Böcklin eilte herzu, stellte sich in die Kette der eimerreichenden Männer und kam erst gegen Morgen wieder heim. Er war von der Anstrengung so ermüdet und zugleich so aufgeregt von dem Geschehnis, daß seine Geister vor den Scholarchen gänzlich versagten und ihn das Unheil ein zweites Mal ereilte, so daß er noch ein Jahr in der nämlichen Klasse verbleiben mußte.

Auf den Rekrutendienst, den er im Frühjahr 1849 zu leisten hatte, freute er sich: „Der Vater sagte am Abend, bevor ich einrücken mußte, er wolle mich in der Frühe wecken, damit ich mich nicht etwa verschlafe; aber als er kam, war ich schon lange auf." Jung, fest und gutwillig, wie er war, empfand er das kurze Soldatenleben als eine Erfrischung und angenehme Abwechslung. Aus jenen Tagen, da er zweierlei Tuch trug, gab er allerlei Geschichtchen zum besten, ungefähr im Stil derjenigen, die Gottfried Keller im „Fähnlein der sieben Aufrechten" auftischt. Sein bis in die letzten Jahre gelegentlich vorgeführtes Paradestück war das Laden in Tempi, wie es ihm damals eingedrillt wurde.

Er stellte sich in Positur, zog aus der linken Brusttasche die Patrone, biß sie ab, schüttete das Pulver in den Lauf und so weiter.

Als er in Zürich angesiedelt war, fuhr er nicht selten nach Basel, um dort seine Schwestern samt den übrigen Angehörigen und alten Freunden aufzusuchen und mit ihnen Vergangenes aufzufrischen. Seiner zu gedenken hatten die engeren Landsleute umsomehr Anlaß, als sein Ruhm immer heller aufging. Im Frühling 1887 lud ihn die Weberzunft mit einem Zürcher Freunde, dem Ingenieur August Waldner, zu einem Festessen ein; die Väter beider hatten sich gekannt, waren in der nämlichen Straße, in der Steinenvorstadt, wohnhaft, Bandfabrikanten und daher Mitglieder der nämlichen Zunft gewesen, der nun auch die Söhne angehörten. Am 23. Mai mit dem ersten Zug in Basel angelangt, machte Böcklin erst einige Besuche bei Jugendfreunden und stellte sich dann zur angesetzten Stunde im Kasino ein, wo die Zunftgenossen tafelten. Da saßen die Bandfabrikanten und, an besonderen Tischen, auch ihre Arbeiter, die Bandweber und die Seidenfärber mit ihren derben, von roter, gelber und blauer Farbe gebeizten Händen. Als die Anwesenden erfuhren, welch illustrer Zünfter in ihren Kreis getreten sei, brach eine mächtige Freude aus. Er wurde neben den Zunftmeister gesetzt, der nicht ermangelte, eine Rede auf den berühmten Mann zu halten. Damit hatte die Ehrung ihr Ende noch nicht erreicht; denn nachher trat auch einer der Arbeiter, ein Seidenfärber, mit einem Trinkspruch hervor, worin er Böcklin den ersten Färbermeister von Basel nannte, was mit Hallo gutgeheißen wurde und dem Gefeierten am besten gefiel. Er ließ sich das Essen redlich schmecken und stellte im Trinken wacker seinen Mann. Mit Markgräfler gefüllt, kreisten die prachtvollen Zunftgeschirre, alte Pokale, darunter ein schwerer Becher mit Doppelgriffen. Den

mußten die Neuaufgenommenen leeren, was himmelschreiende Räusche verursachte.

Es war lustig und gemütlich und behagte Böcklin so sehr, daß er auch noch zum Nachtessen blieb, das hergebrachtermaßen aus Spanferkeln bestand. Erst mit dem letzten Zug begab er sich nach Zürich zurück.

Mit den Baslern hat Böcklin außer dem stattlichen Wuchs, dem man in Stadt und Landschaft Basel ziemlich häufig begegnet, manch Inneres gemeinsam, so sehr, daß man behaupten darf: wer den Basler Charakter kennt, der kennt und begreift denjenigen Böcklins zum großen Teil.

Der Basler besitzt Gemüt, tiefes Gefühl. Daraus entspringen seine Frömmigkeit, die ganz ungewöhnlichen Werke des Wohltätersinnes und eine Musikpflege, wie sie an Intimität von keiner Schweizerstadt und — nach Maßgabe der Bevölkerung — schwerlich von irgend einer anderen erreicht wird.

Ein nüchterner, rechnender Verstand steht wie ein Wächter neben diesem Gefühl: die Empfindung verbergen, zurückstoßen, herunterdrücken! Nur nicht gerührt oder ergriffen scheinen! Die Scheu des Alemannen, sich in die Seele sehen zu lassen, zeigt der Basler im höchsten Grade; er gibt sich kühl, zurückhaltend, abweisend. Er selbst, der das wohl weiß, nennt dieses Wesen „unanmutig". Gerne maskiert er das Herz mit Witz und Satire.

Wer fein Spießruten laufen will, der muß den Baslern in die Mäuler kommen, die vielleicht gerade infolge dieses Bedürfnisses, das Gefühl zu verdecken und zu erwürgen, nie zu einem wirklichen Dichter gelangt sind.

Der Witz und das Witzeln, genährt durch die kleinstädtischen Verhältnisse und namentlich an den Familientagen ins Kraut schießend, bewahren den Basler vor der Phrase und auch davor, daß der einzelne allzusehr vor den andern hervortrete, wodurch in diesen Dingen ganz eigentlich noch

die Art der alten Aristokratie erhalten ist. Der Luxus hat mit dem bedeutenden Reichtum durchaus nicht Schritt gehalten und entfaltet sich vorwiegend nur innerhalb der vier Wände, wodurch er von einem feineren, mäzenatischen Geist veredelt wird. Doch liegt es auf der Hand, daß diese Vorzüge des Maßhaltens in Wort und Aufwand im letzten Grunde doch nur wieder auf Vorzügen ruhen können. Das sind Tüchtigkeit, Sinn für das Rechte und das Echte. Sie zeichnen den Basler aus und erklären das Selbstgefühl, womit er auf seine Stadt und ihre Errungenschaften blickt.

Diese selbstbewußte Tüchtigkeit, der Reichtum, die hergebrachte Gepflogenheit, daß die ganze Bürgerschaft sozusagen in einer Front marschiert, über die der einzelne nicht merklich vorprellen darf, und die jahrhundertalte politische Selbstherrlichkeit erzeugen eine Eigenschaft in ungewöhnlichem Maße: den Unabhängigkeitssinn, der namentlich auch auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete eigene Wege und breiten Spielraum verlangt und ertrotzt.

Nicht von ungefähr hat just der Basler Jakob Burckhardt die markante Ausbildung der modernen Persönlichkeit in den italienischen Renaissancerepubliken, besonders der florentinischen, so genial erfaßt und geschildert.

Böcklin vereinigte die Merkmale der Basler mit einer Reihe ausgesprochener Besonderheiten.

Sah man die trotzige Haltung und den entschiedenen Ausdruck des hochgewachsenen, breitschultrigen Mannes, so fühlte man im Augenblick: hier ist Kraft, Mut und Gesundheit. Die besaß er auch und ohne sie hätte er alle die Stürme mit dem Schicksal nicht durchgestritten. Von vierzehn Kindern entriß ihm der Tod acht; bis gegen sein fünfzigstes Jahr teilte die Not mit ihm und den Seinen häufig das Gemach oder lauerte an der Tür, jede Stunde bereit, hereinzutreten. Mißverstand und Unverstand sträubten sich Jahrzehnte gegen ihn; und wie viel Herzeleid ihm die

Fügung bis zu allerletzt zuteilte, wäre jammervoll zu sagen. Er überstand, was die meisten anderen zerrieben hätte, und schritt ungebrochen zu den Schatten der Unterwelt hinab.

Das Gefühl der Kraft erfüllte ihn wohlig und verlieh ihm gewöhnlich etwas Starkes, Gelassenes, auf sich Ruhendes. Sie leistete ihm die Gewähr einer langen Jugend und damit des ungehemmten Schaffens. „Jung will und muß ich sein; das gehört zu meinem Geschäft", schrieb er noch im März 1896 an einen Freund [1]. Als man ihm von einem engeren Landsmann berichtete, er altere, da rief er aus, fast triumphierend: „So, er altert! Ich bin noch jung!" Dem Abschied vom Leben sah er ohne besonderen Gram entgegen; er äußerte im Dezember 1893: „Wäre sehr angenehm, einige Jahre so weiterzuleben, auch noch einiges zu leisten, was bisher die Umstände nicht zugelassen. Soll es aber nicht sein — dann eben nicht. Würde ohne Schmerz abfahren" [2].

Allein der Gedanke, sich von der Kraft und vom Jugendgefühl zu trennen, peinigte ihn, weil er sich ohne diese Güter eine vollgültige Arbeit nicht vorzustellen vermochte und weil ihm graute, hinter sich selbst zurückzubleiben. Als ihm eines Tages 1895, in San Domenico, beim Bocciaspiel einer der Mitspielenden die Kugel aufhob und darreichte, dankte er nicht, sondern brummte unwirsch: „Ich kann mir schon selber helfen!" Schob man ihm die Zigarrenkiste zu, damit er nicht nötig habe aufzustehen, so schob er sie ärgerlich wieder weg und erhob sich, so sauer es ihn ankam, und nicht anders verfuhr er mit einem ihm in die Nähe gerückten Stuhl. Er empfand es, wenn man seinen mühsam gewordenen Gang oder seine schwer gewordene Zunge bemerkte. In Konstanz wollte er, der schwere,

---

[1] H. A. Schmid, A. Böcklin, sein Leben u. s. w. S. 71.

[2] Postkarte (11. Dez. 1893) an Oberst Emil Rothpletz in Zürich.

siebzigjährige Mann, bei Verwandten eines seiner Söhne ein Fahrrad besteigen, zum ersten Male in seinem Leben, und entgegnete den Abmahnenden: „Das kann ich schon!"

Es bereitete seiner Frau manchen Kummer und Schreck, weil er sich in den letzten Lebensjahren durchaus nicht in die greisenhaften Gebrechen ergeben wollte.

Vor dem Abgrund packte ihn zuweilen dämonische Lust, dem Alter und dem Tod herausfordernd entgegenzulachen.

Als seine jungen Zechgenossen bei einer der häufigen Zusammenkünfte in San Domenico ein burleskes Leichenbegängnis veranstalteten, indem sie einen der Ihrigen auf eine Bahre oder etwas Ähnliches legten und herumtrugen, da stellte sich der greise Böcklin an die Spitze des funebren Zuges und schlug mit zwei Pfannendeckeln die schaurige Totenmusik.

Dieser aufrechte, tapfere Mann war von der höchsten Sensibilität, ohne welche ja auf keinem Gebiete eine starke und echte Produktion möglich ist. So gut der allzeit ruhige, olympisch heitere Goethe ein Märchen ist, so gut ist der immer gelassene, gefaßte Böcklin eins.

Selbst wer ihn genau kannte, vermochte nicht in jedem Falle vorher zu ermessen, was ihn verstimmen konnte. Saß er mit Vertrauten, Bewährten irgendwo gemütlich hinter einer Flasche und es gesellte sich unvorhergesehenerweise jemand hinzu, gegen den er an und für sich nichts hatte und im Grunde nichts haben konnte, so genügte das, ihm das Behagen für Stunden zu verderben. Viele Leute waren ihm irgendwie zuwider; nicht immer sprach er sich darüber aus, führte auch nicht häufig Klage über die ihm Unliebsamen. Eine Gebärde, eine Äußerung, die Stimme, das Gesicht genügten, eine eigentliche Annäherung zu verunmöglichen.

Der empfindliche Mann witterte manches, was anderen entging oder gleichgültig blieb; manches gaukelte ihm die

Phantasie vor. Er wich nach Kräften aus, sei es, daß er gewisse Gesellschaft oder Wirtshäuser mied oder schließlich einen besonderen Heimweg einschlug, um unliebsame Begleitschaft zu vermeiden. Namentlich unter Langweiligen litt es ihn nicht, sie mochten sonst noch so tüchtig sein.

Er verlor das innere Gleichgewicht so leicht, daß er der geringsten Widerwärtigkeit ausbog, wo es war. Oftmals öffnete er Briefe nicht, die nach ihrer Herkunft etwas Unangenehmes zu enthalten drohten, wie zum Beispiel Einladungen zu Sitzungen von Kunstkommissionen und so weiter. So geschah es, daß er fortwährend ein kleines Archiv von ungelesenen Dokumenten in der Rocktasche mit sich herumtrug.

Die Furcht vor Erschütterungen hielt ihn vom Theater fern. Schon der ungefähr Vierzigjährige erklärte, er gehe so ungerne dorthin, weil er „bei einer Situation, die ihn ergreife, unwillkürlich weinen müsse, daß ihm die dicken Tränen die Wangen herabliefen“[1]. Während des sieben Jahre dauernden Zürcher Aufenthaltes scheint er seinem Vorsatz ein einziges Mal untreu geworden zu sein, um den „Fidelio“ zu hören; ein befreundetes Ehepaar, das schräg hinter ihm saß, bemerkte, wie er sich während der Kerkerszene wiederholt die Augen wischte.

Gegen körperlichen Schmerz war er sehr empfindlich, und es ging ihm nahe, eines seiner Angehörigen krank im Bette zu sehen.

Es läßt sich denken, wie grausam eine solche Natur allem Mute zum Trotz von Verkennung und Ungemach getroffen wurde. Als er im Sommer 1870, kurz vor Ausbruch des großen Krieges, nach Paris zur Kunstausstellung kam und wahrnahm, daß man sein Bild „Mörder von

---

[1] A. v. Salis, Erinnerungen an A. Böcklin. Basler Jahrbuch 1902.

Furien verfolgt" sehr schlecht, das heißt ganz hoch, gehängt hatte, ergriff ihn solcher Zorn, daß er weiter nichts betrachtete, sondern spornstreichs wieder nach Basel zurückkehrte.

Im Sommer 1868 starb sein Töchterchen Lucie, beim Spiel von einer Last zusammenstürzender Bretter tödlich verletzt. Obgleich er den sicheren Verlust vorausgesehen hatte, da sie vor der Erlösung wochenlang hoffnungslos daniederlag, so warf ihn das Leid dennoch dermaßen zu Boden, daß er wie verstört auf und davon ging. Seine Frau reiste ihm nach, voller Entsetzen, er möchte sich ein Leides antun. Angehörige und Freunde bestatteten das Kind.

Nach den Angaben der Frau schwebte ihm die liebliche Entschlafene, etwas älter als zur Zeit ihres Todes, bei der Figur des blumenstreuenden, in ein hellblaues, bis zu den Füßen reichendes Gewand gehüllten Mädchens vor, das auf dem Fresko des Treppenhauses im Basler Museum neben der Flora sitzt. Später tauchte sie nochmals auf und zwar im Kranze der verstorbenen Geschwister über dem Haupte der Pieta. Böcklin wollte eigentlich das Bild nicht verkaufen, eben weil seine toten Kinder darauf sind [1]. Er hatte auch vorübergehend die Arbeit daran unterbrochen, da er sich vor zu tiefer Erschütterung fürchtete [2].

Ähnliches widerfuhr ihm 1889 über der Arbeit am Bilde „Gang nach dem Bacchustempel"; er mußte es, wie H. A. Schmid berichtet, auf einige Zeit zur Seite stellen, da ihn das Heimweh nach Italien übermächtig anwandelte.

Ein Etwas, ein Nichts, ein Eindruck, den ein anderer gar nicht spürt oder kurzer Hand abschüttelt, legte sich seinem Schaffen leicht in den Weg. Als er in Zürich an einem Leichenbegängnis teilnahm und die mitschreitenden Musi-

---

[1] G. Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin, S. 67.

[2] H. A. Schmid a. a. O. S. 59.

kanten, vermutlich weil sie nichts anderes dem Anlasse Entsprechendes zu blasen wußten, auf dem langen Wege vom Totenhause bis zum Gottesacker fünfmal Chopins Trauermarsch spielten, der ihm äußerst zuwider war, kam er höchst verstimmt heim; tagelang blieb ihm die fatale Melodie in den Ohren, so daß er kaum arbeiten konnte.

Der Bildhauer Bruckmann, sein Schwiegersohn, trat eines Tages ins Nebenatelier, in den Anbau, wo er zu arbeiten pflegte, und begann, ohne zu wissen, daß sein Schwiegervater nebenan war, laut die Marseillaise zu pfeifen, hörte dann aber nach den ersten vier Takten zufällig auf. Böcklin konnte nicht anders, er mußte die Melodie weiterpfeifen, kam hierauf herüber und sagte: „Herrgott, jetzt hast du mir glücklich ein Motiv totgepfiffen." So erzählt Gustav Floerke.

Böcklins Schaffenslust steigerte sich leicht zu nervöser Aufregung, doch nicht zu Hast. Er hielt seine Kraft zu Rate und nahm sich vor Übermüdung in acht. In früheren Jahren fand ihn die Frau ein oder mehrere Male vor der Staffelei ohnmächtig zusammengesunken; da mögen außer der Überanstrengung noch andere Ursachen mitgewirkt haben, vielleicht ungenügende Ernährung, vielleicht das Unterwühlen einer nicht zum Ausbruch gelangten Krankheit.

Auf der eigentümlichen Mischung von robustem Wesen und Sensibilität beruhte Böcklins Spannkraft, die ihn aus mehreren bedenklichen Krankheiten herausriß und aus tiefen Verstimmungen zuweilen nach ganz kurzer Zeit wieder emporschnellen ließ. Dieses rasche Auffedern, vereint mit der angeborenen Liebenswürdigkeit, verringerte die Schärfe seiner empfindlichen und reizbaren Art. Er war fraglos ein guter Mensch. Er hing zärtlich an seinen Kindern und fühlte ihr Glück und Leid wie das eigene. Während seines zweiten Basler Aufenthaltes (1866—71) pflegte er zu sagen: „Je mehr Kinder ich habe, desto mehr Lust habe ich zum Arbeiten." Seinen Freunden war er zugetan, obgleich er sie jahrzehnte

lang ohne Antwort lassen konnte. Im Grunde war er wohl kein sehr warmer und kein sehr anhänglicher Freund; wenn er einen Genossen nicht mehr vor Augen hatte, so entbehrte er ihn unschwer, was übrigens wohl zu den Lebensbedingungen einer in hohem Grade schöpferischen Natur gehört.

Doch lag es in seinem Wesen, wenn das Bedürfnis sich vor ihm auftat, helfend beizuspringen, und mancher hat seine Freundlichkeit erfahren. Der trefflichen Zürcher Teppichwirkerin B. Meili, die in ihren Kunstanfängen gerade da nicht Aufmunterung und Anerkennung gefunden hatte, wo sie solche in erster Linie hätte gewärtigen und beanspruchen dürfen, ging er mit feinen Winken an die Hand, so daß sie sich gefördert und aufgerichtet fühlte. Man hatte den Vorwurf gegen sie erhoben, daß sie mit Farben zu viel wage; aber gerade dazu ermunterte er sie, da er ihren Farbensinn für einen echten und ausgeprägten hielt. Er gab ihr den unschätzbaren Rat, die Farben etwas dunkler als bisher zu wählen, da unsere Zimmereinrichtungen das Helle nicht ertrügen. Er machte sie darauf aufmerksam, daß die acht alten Farben mit Silber und Gold sehr wohl zusammenstimmen, jedoch schmutzig erscheinen, sobald man Silber und Gold färbt. Auch wies er sie darauf hin, daß das Größenverhältnis der Bordüre zum Teppichgrund das nämliche sein müsse wie das des Rahmens zum Bilde und daß Grund und Bordüre ineinandergreifen und einander unterstützen müßten. „Die Bordüren auf beiden Seiten,“ sagte er, „dürfen zusammen ein Drittel der ganzen Teppichbreite ausmachen.“

Die echt persischen Teppiche geben ihm recht, ihre Bordüre ist um ein ganz geringes breiter. Er forderte die Künstlerin auf, ihm in einem Umschlag von jedem Teppich, den sie beginne, die Farbenmüsterchen zu schicken; sie dürfe seines Interesses an der Arbeit gewiß sein, auch wenn er ihr nicht antworte.

Ein befreundeter Architekt wünschte des Malers Beistand in der Farbenwahl der Steine zu einem Bau, den er in Schaffhausen aufzuführen gedachte. Böcklin setzte sich mit ihm auf die Bahn, um die Sache an Ort und Stelle zu betrachten.

Von einem wundervollen Kasseler Braun, das nirgends im Handel zu finden war, schenkte er seinem Schüler Albert Welti. Und wie anziehend ist, was dieser erzählt: „Einmal kam ein kleiner, etwa sechs- bis siebenjähriger Knabe heraus ins Atelier, ich glaub' von einer polnischen, in Zürich ansässigen Familie, ganz allein und zeigte ihm seine Zeichnungen. Der Meister hatte eine große Freude an ihm, und ich seh' es jetzt noch vor mir, wie er ganz gerührt ihn unter der Türe entließ und der Kleine mit seiner Mappe davontrabte."

Als Böcklin nach dem erwähnten Zunftmahl der Weber mit dem Maler Hans Sandreuter, den er hergebeten hatte, im Basler Bahnhof neben dem zum Abgang nach Zürich bereiten Abendspätzug stand, überhörte er im Gespräche das Abfahrtssignal, so daß er zwar in den eben in Bewegung geratenen Wagen gerade noch einsteigen konnte, sein Freund und Begleiter Waldner aber, der ihm den Vortritt gelassen hatte, darauf verzichten und zurückbleiben mußte. In Zürich angelangt, machte Böcklin einen beträchtlichen Umweg und schritt noch einige Zeit vor der Wohnung des Freundes auf und nieder, um, wenn sich darin etwa noch Licht zeigte, Waldners Frau über den Grund des Ausbleibens aufzuklären und ihr eine Unruhe zu ersparen.

Er konnte nicht leicht nein sagen. Er verkehrte mit Leuten, über die er geringschätzig sprach und mit denen er eigentlich nicht verkehren wollte; er ließ sich von Leuten einladen, von denen er im Grunde nicht eingeladen sein wollte; er empfing im Atelier Menschen, denen er, nach seinen Reden wenigstens, die Tür vor der Nase zuzuschlagen gedachte.

Es begreift sich, daß er seinen Kindern ein sehr nachsichtiger Vater und sehr rasch bereit war, ihre Partei gegen die Lehrer zu ergreifen. Freilich war die Nachgiebigkeit in solchen Dingen auch das nächstliegende Mittel, um aus unangenehmen Situationen rasch herauszukommen und die Arbeitsstimmung möglichst wenig zu schädigen.

Nur in der Kunst kannte er keine Rücksichten und Konzessionen, je älter er wurde, desto weniger. Lieber ließ er alles über sich ergehen, ehe er etwas tat oder unterließ, was seiner künstlerischen Überzeugung zuwiderlief.

Seine verwundbaren Stellen deckte und panzerte er vor der Welt, indem er gegenüber Fremden und oberflächlichen Bekannten zurückhielt und Persönliches umging, was ihm leicht fiel, da er selten wirklich lebhaft und aufgeregt, nicht expansiv und im Grunde ohne das Bedürfnis zu reden war. Zwar leerte er in trüben oder zornigen Augenblicken guten Freunden das Herz aus; sobald sich aber der Sonnenschein wieder einstellte, hörte seine Mitteilsamkeit auf und er zog es vor, sich in lustigen Geschichten, Schnurren und Witzen zu ergehen. Wiewohl er dieses und jenes aus seiner Vergangenheit erzählte, für gewöhnlich war er nicht sehr vertrauend und enthielt sich solcher Eröffnungen, die auf sein früheres Innenleben ein Licht warfen. Diejenigen, die häufig mit ihm verkehrten und die nun seine Mitteilungen in ihrem Gedächtnis wiedererwecken oder die Erinnerungen mustern, die andere dem Druck übergaben, gewinnen das Gefühl, daß sie im Grunde aus seinem Leben wenig genug erfuhren und vernahmen. Sie machen sich klar, daß sie sich mit ihm vortrefflich unterhielten und durch ihn reichlich gefördert sahen, daß sie jedoch neben dem sympathischen und unverlöschlichen Eindruck der hervorragenden Persönlichkeit und neben einzelnen Ansichten und Aussprüchen des Mannes wenig Biographisches davontrugen; und indem sie seine eigenen Mitteilungen aus seinem Leben überschlagen, gelangen sie zur

Wahrnehmung, daß es sich dabei vorwiegend um ergötzliche und belanglose Geschehnisse handelt. Wie seine Porträts zuweilen die einigermaßen mangelnde Empfindung für das Individuelle eines Gesichts verraten, so fehlte ihm auch für das Schicksal, für die epischen Vorkommnisse in einem Erdenwandel ein gewisser Sinn, ein ausgeprägtes Interesse.

Er fragte bei anderen nach dem, was sie waren, viel weniger nach dem, was sie erlebten. Und so hielt er es wesentlich auch mit sich selbst. Dabei machte sich auch seine Sensibilität geltend: es schmerzte ihn, alte Wunden zu zeigen und, indem er es berührte, altes Leid zu erneuen.

Gelegentlich fielen zwischen die beschaulichen oder lachenden Rückblicke und Ausblicke dunkle Schatten — herbe Urteile und herbe Bemerkungen. Doch lüftete hier nicht nur Verbitterung und unverwundener Schmerz den Schleier, es war auch die scharfe Basler Art, die ins Spiel trat. Böcklin besaß die spitzige Weise, wie sie so manchem geistig überlegenen Manne eignet, und er besaß sie in der speziellen Basler Färbung. Aber er war durchaus kein Schimpfer und Nörgler; dafür war er ein zu großer, zufriedener und guter Mensch. Wäre er's gewesen, er hätte nicht bei denen, die sich seines Umgangs erfreuten, das anmutende Andenken ungewöhnlicher Güte und Liebenswürdigkeit hinterlassen, und sein mächtiges Werk würde nicht den herrlichen Geist atmen, der Unzählige beseligt und noch beseligen wird.

Er schüttete seine Urteile und Ansichten heraus, wie gerade Stimmung und Laune sie färbten, meistens über dem Wein und wenn er sich in verschwiegener Gesellschaft glaubte. Man tut unrecht, aus der Schärfe, die oft darin liegt, auf einen Grundzug seiner Natur zu schließen. Es war nicht sein innerstes Wesen, es waren die Kräuselungen der Flut, über die der Sturm gefahren war. Und dann war eben dieses Zungenwetzen eine Art Lustbarkeit und Erholung.

Seine wenigen Karikaturen sind lustig, possenhaft, derb, aber sie sind keine Verhöhnungen.

Diese Erwägungen muß man festhalten gegenüber Gustav Floerkes Buch „Zehn Jahre mit A. Böcklin". Es ist in seinen positiven Teilen, wo er sich über die ganze Richtung Böcklins, über das Werden einzelner Schöpfungen und über seine Technik ausspricht, von unschätzbarem Werte. Aber es trübt das Bild des Menschen. Ganz abgesehen davon, daß Floerke, als er 1898 starb, sein Werk nicht druckreif zurückließ und daß sich für uns seine eigenen und Böcklins Meinungen in einen unentwirrbaren Knäuel auf- und durcheinander flechten, der geistreiche und kunstsinnige Mann hat vorwiegend nur diejenige Seite an seinem Helden gesehen, die seiner eigenen entsprach, nämlich die kritisch-negative. Und da er meist nur das hörte, was in ihm selber erklang, so machte er ihn fast überall zum Träger und Widerhall seiner eigenen Antipathien und Anschauungen.

Der mildeste und gelassenste Mann von hervorragender Schöpferkraft, der gerade, weil er Neues und Unerhörtes in die Welt bringt, auf Widerstand und Verkennung stößt, der wird den Unmut über diesen Widerstand und seine Folgen gar manchmal nicht zurückhalten können. Böcklin hat dieses Widerstreben mit allem, was drum und dran hing, schwer empfunden bis ans Ende, wie zum Beispiel ein Kärtchen aus dem Jahre 1892 oder 1893 an seinen Freund Rothpletz dartut: „Werde mich auch nicht mehr so ärgern über dummes Pack, das ja der Herrgott ebenfalls geschaffen hat in seiner unergründlichen Weisheit."

Die Phrase haßte er, weil sie sein sittliches Gefühl anwiderte, aber auch, weil sie sich seinem durchdringenden Blick als das überall Unzulängliche enthüllte. Sein Verstand war eminent und bis zur Grübelei rastlos tätig. Er hat die Kunst nach allen Seiten durchgedacht und noch manches

andere dazu. So geschah es zur Verwunderung der Anwesenden nicht selten, daß er durch irgend eine in die ihm anscheinend gleichgültige Diskussion geworfene Bemerkung Gedankengänge aufdeckte, die er in einem nach ihrer Voraussetzung ihm fremden Schacht gegraben hatte. Durch sein männlich entschiedenes, kernhaftes Denken fühlte man sich angezogen und erfrischt, auch wo man seine Anschauungen nicht zu teilen vermochte. Der Reiz lag darin, daß seine Meinungen stets die Absenker einer ganzen, geschlossenen Persönlichkeit waren und zuweilen, wo er irrte, erst recht auf einen ursprünglichen Geist hinleiteten.

Sein Verkehr drängte vielen die Überzeugung auf, daß man es mit einem ungewöhnlichen Manne zu tun habe, hinter dem, ganz abgesehen von den Werken, weit mehr stecke, als er zu erkennen gab, wiewohl er von seinem Horte mehr aufdeckte als zum Beispiel Gottfried Keller. Immer wieder setzte er in Erstaunen durch die Fülle der Dinge, die durch seinen Geist ihren Durchgang genommen und da eine eigene Färbung und Prägung erhalten hatten. Mancher, der sich mit seiner Kunst nicht zu befreunden vermochte, fühlte sich von seinem Geist und Wissen magisch angezogen; und dieser und jener hat den Schlüssel zu Böcklins künstlerischen Herrlichkeiten erst in und durch den Menschen gefunden, indem ihm aufging, daß manches, was er, gewissermaßen mit den Hervorbringungen der Realisten verglichen, als Unzureichendes betrachtet hatte, durchaus gewollt und vom Bedürfnis einer eigenartigen Schöpferkraft bestimmt sei.

Obgleich in jeglichen Versuchen und Untersuchungen künstlerischer Technik erfinderisch und von einer oft verblüffenden Geschicklichkeit, die ihn mit den einfachsten Mitteln das Zweckdienlichste zu finden befähigte, blieb Böcklin doch in allen geschäftlichen und praktischen Dingen dieses Lebens unbeholfen und weltunläufig.

Die Mitglieder der Gottfried Keller-Stiftung [1]) erinnern sich eines Mißgeschickes, das ihm als Mitglied eben dieser Kommission zustieß. Den 25. Juli 1891 war auf Vormittag zehn Uhr Sitzung in Konstanz angesagt — es war die zweite, die überhaupt stattfand — und alle hatten sich zur Zeit eingefunden; nur Böcklin fehlte noch. Man wartete mit dem Beginn der Geschäfte eine halbe, eine ganze Stunde und schritt dann, als er auch jetzt nicht anrückte, zur Erledigung der vorgesetzten Traktanden. Nach ihrer Abwandlung und nach eingenommenem Mittagessen verfügte sich die kunstsinnige Schar zum Bahnhof, um gemächlich der Heimfahrt zu harren. Da dampfte gemütlich ein Bummelzug heran, dem ein paar Bauernweiber und Fischer entstiegen. Unter ihnen tauchte Böcklin auf, die Reisetasche unterm Arm. Er, der Vielgereiste, hatte es fertig gebracht, sich in Zürich irgend einem Zug anzuvertrauen, der mit allen erdenklichen Umwegen und Nötigungen zum Umsteigen nach vielen Stunden ihn endlich ans Ziel brachte, wo er vor Hunger und Durst fast zusammenbrach, da er am Morgen ungefrühstückt abgereist und ungeachtet so manchen Haltes unterwegs zu keiner leiblichen Stärkung gelangt war. Jetzt reichte es just noch, daß einer der Herren in der Bahnhofrestauration etwas Eßbares zusammenraffte, worauf der eben Ausgestiegene und mit den übrigen nun Eingestiegene sich endlich laben konnte.

Daß er sich auf Gelderwerb nicht verstand, wird keinen in Erstaunen setzen, der die Unrast seiner vielseitigen, immer regen Schöpferlust und seine reichen geistigen Bedürfnisse in Erwägung zieht. Nicht daß er etwa ein ungeordneter, nachlässiger Haushalter gewesen wäre; er war das Gegenteil.

---

[1]) Die Gottfried Keller-Stiftung beruht auf dem reichen Vermächtnis der aus Karl Stauffers Leben bekannten Frau Lydia Welti-Escher; sie hat den Ankauf bedeutender Werke verstorbener Maler oder Bildhauer wesentlich schweizerischer Provenienz zum Zweck.

Allein ihm fehlte in ziemlichem Maße der Sinn für Erwerb. Sofern ihn nicht gerade die Not auf die Nägel brannte, war ein Bild für ihn erledigt, sobald er den Rahmen darum sah. Und so lange er daran malte, hatte er anderes zu tun, als an den Verkauf zu denken. Seine Frau mußte ihn oft ermahnen, das Doppelte des von ihm angesetzten Preises zu verlangen.

Von seinen Käufern fühlte er sich mannigfach übervorteilt, und seine Phantasie, leicht geneigt, alles zu vergrößern, ließ ihn zuweilen in denjenigen, die seine Werke zu kaufen begehrten, verkappte Sendlinge von Kunsthändlern und heimliche Anschicksmänner von Bilderspekulanten erblicken. Aber dieses Mißtrauen entwickelte nicht die geringste kaufmännische Geriebenheit in ihm, und es blieb dabei, daß er sich wenig um Geld und Gut sorgte, wenn er gerade genug zu leben hatte. Allerdings wünschte er sich oft sehnlich ein Vermögen, um womöglich unabhängig und der ewigen Fron des Malens überhoben zu sein. So äußerte er sich manchmal vor den Freunden; und er verfolgte auch seine Luftschiffprojekte so emsig, weil nur sie ihm jenen Gewinn versprachen, den die Malerei nicht abwarf. Trotzdem schien ihm für seine Kinder Reichtum oder doch ein Vermögen eher schädlich als begehrenswert zu sein. Als ihm jemand einen nicht unbeträchtlichen Besitz testamentarisch zufertigen wollte, damit er seine Söhne nicht nur möglichst ungehemmt ausbilden könnte, sondern sie auch finanziell einigermaßen gesichert wüßte, lehnte er das Anerbieten ab, indem er hervorhob, es sei für seine Sprößlinge zuträglicher, sich auf kein Geld zu verlassen, sondern ungefähr gleich gestellt zu sein wie vor Zeiten der Vater.

Als Maler durch und durch, der ganz wesentlich mit den Augen lebt und sich am Schein der Dinge ergötzt, erwog er das Ethische, wie es sich im Laufe der Welt und ihrer Händel zeigt, nicht eben in starkem Maße, obgleich er

für sein Teil redlich danach handelte. Grämte es ihn wenig, wenn da oder dort eine Fünf gerade war, in der Kunst litt er das durchaus nicht; und zuweilen schob sich das Gewissen seltsam zwischen ihn und den Mammon. Einer seiner Zürcher Bekannten erzählt einen bezeichnenden Vorfall [1]), bei dem allerdings der Einfluß Gottfried Kellers im Spiel war. Eines Tages erschien ein dem Meister persönlich Unbekannter im Atelier und drückte den Wunsch aus, unter den vorhandenen Bildern eins auszuwählen, fand auch eins, das ihm zusagte. Wie nun der Kauf wirklich abgeschlossen werden sollte und Böcklin den Namen des Käufers vernahm, den er anfänglich überhört oder nicht richtig verstanden hatte, so wurde er plötzlich frostig und zugeknöpft und legte es unter allerlei hastig herbeigeholten nichtigen Vorwänden darauf an, den Abschluß zu hintertreiben. Er erinnerte sich nämlich plötzlich, Gottfried Keller habe den Betreffenden — einen durchaus ehrbaren Finanzmann — als einen bezeichnet, „der fremden Leuten an der Börse Geld abnehme und sich damit bereichere“. Einem solchen Manne könne er unmöglich seine Bilder überlassen. Wiewohl der Sohn eines Industriellen und Sprosse einer Handelsstadt und wiewohl in einer sehr rührigen Kaufmanns- und Industriestadt lebend, hielt er doch einen Geschäftsmann, nur weil er sich mit Börsengeschäften befaßte, für einen unsauberen Gesellen.

Verlor er sich wie ein hilfloses Kind in den Geschäftslabyrinthen der Welt, so lachte er dafür wie ein seliges Kind ihre Schönheiten an. Seine Freude an den Herrlichkeiten dieser Erde war eine seltene, ursprüngliche und unerschöpfliche. Vor einem in der Sonne zitternden Tautropfen, vor einer aufgebrochenen Blüte, vor den bescheidenen Blumen eines Bauerngärtchens konnte er in betrachtende Wonne ver-

---

[1]) L. P., Arnold Böcklin und Gottfried Keller. Feuilleton der „Neuen Freien Presse“, 5. April 1901.

sinken. Farbe und Glanz berührten ihn wie eine Zaubergerte; eine neue Farbe versetzte ihn in Aufregung. Als wir an einem Sommernachmittag sein Atelier verließen, bückte sich der schwere Mann, hob ein auf dem Wege liegende Scherbe Spiegelglas auf und warf sie in die Höhe. „Schön!" murmelte er, stehen bleibend und mit leuchtenden Augen ihren schimmernden Flug und Absturz verfolgend. Für die Schönheit der Menschengestalt war er außerordentlich empfänglich, namentlich für die der Frauen, wobei seine ausgesprochene Vorliebe den stattlichen, hochgewachsenen gehörte.

Vor dem Naturabguß einer entzückenden italienischen Frauenhand, den er im Atelier des Bildhauers Kißling sah, blieb er lange bewundernd stehen, bis er schließlich die Äußerung tat, so etwas Vollkommenes wachse nur südwärts der Alpen. Daß er sich von Kunstwerken, die ihn erfüllten, oder von ihren Reproduktionen nicht leicht trennte, liegt nahe.

Zu seiner Weltfreude gehörte die Lust an leiblichen Genüssen. Er war ein starker Esser, doch ohne jeden Anflug von Feinschmeckerei, und begnügte sich leicht mit dem Einfachsten. Seine Lieblingsgerichte waren alle möglichen Seetiere (frutti del mare); besuchten ihn Zürcher Freunde in San Domenico, so ließ er sich's nicht nehmen, drunten in Florenz in die Wirtshausküche zu gehen und dort seine besonderen Anweisungen zur Bereitung dieser Leibspeise zu geben.

Der Wein war ihm ein Sorgenlöser und Stimmungsbringer[1]). Stieß er irgendwo auf einen feinen Tropfen, so war er nicht leicht wegzubringen. Er bevorzugte durchaus die starken Sorten. Unter den Schweizerweinen zum Beispiel behagte ihm keiner als der kräftige, würzige Walliser. Seine Lieblinge waren die Spanier; als er 1892 Zürich verließ, verteilten die Freunde noch einen schönen Vorrat dieses Bevorzugten seines Kellers. Es geschah

[1]) Floerke S. 14.

nicht selten, daß er nach einem trinkfreudigen Abend noch vier kleine Gläser von verschiedenen spanischen Marken zusammengoß und mit dieser Spende sein feuchtfröhliches Tun für den Tag beendete. Aus den längsten Trinksitzungen und aus den bewegtesten Weinstürmen schritt er aufrecht wie ein Turm nach Hause. Denn der Wein erheiterte ihn wohl, aber er gewann nie die Herrschaft über ihn. Und am nächsten Morgen trat er wieder vor die Staffelei, als wäre nichts geschehen und als hätte er am verwichenen Abend aus einem unschuldigen Wasserkrug geschluckt. Die lange, schwarze Brissagozigarre fehlte dabei nicht: dem Raucher wie dem Trinker war das Schwerste gerade gut genug. Geraucht hat er so ziemlich den ganzen Tag, bis er sich zu Bette legte. Einmal stellte sich eine gehörige Nikotinvergiftung ein, die vorübergehend sein Sehvermögen beeinträchtigte.

Die Kehrseite des Behagens an der Welt und ihren guten Dingen war ein tiefer Ernst, der sein ganzes Wesen durchdrang und sich zuweilen melancholisch verschattete. Ein Freund, mit dem er dann und wann einsame Waldspaziergänge unternahm, gewahrte verwundert, wie dieser Schöpfer lachender Bilder, dieser scheinbar fast immer seelenhelle Mann den tiefsten Problemen der Dinge nachgrübelte. Doch hat, was er immer anfaßte und betrieb, seinen Ernst nie eine Spur von Trockenheit entstellt.

Da er seine Sache und infolgedessen sich selber ernst nahm, besaß Böcklin ein starkes Selbstgefühl, ohne welches zielsicheres Bewußtsein und Kontinuität in der Hervorbringung bedeutender Schöpfungen schwerlich denkbar ist. Es äußerte sich bei ihm in der Leidenschaft und Festigkeit, womit er den erwählten Kunstboden gegen alle Anstürme verteidigte, womit er alten oder neuen Ruhm gelegentlich bestritt. Aber in seinem persönlichen Behaben trat es nicht zu Tage, außer vielleicht in der straffen Haltung, in der manch-

mal sehr fühlbaren Abweisung und im Schweigen. Sonst gehörte die Bescheidenheit des Benehmens an ihm mit zum Merkwürdigsten. Pose und Eitelkeit waren ihm geradezu unmöglich. Er besaß jene eigentümliche Mischung von Genialität und kleinbürgerlicher, fast philiströser Schlichtheit, wie sie noch zwei andere hervorragende Schweizer auszeichnete, nämlich Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller, eine Mischung, die man vielleicht als eine ganz spezifisch schweizerische bezeichnen darf. Er war völlig frei von allen den häufigen Gepflogenheiten, Anflügen und Ansprüchen eines Dichters oder Künstlers oder künstlerisch bewegter und angeregter Leute und Gesellschaften. Man konnte wochenlang mit ihm verkehren, ohne, wenn man es nicht darauf anlegte, hinter seinen Beruf zu kommen. Der erste beste Mann von gebildeter Haltung, der sich im Wirtshause gesprächshalber zu ihm setzte, fand in der Regel ein zuvorkommendes Eintreten in seinen Gesichtskreis. Es ist sehr bezeichnend, was ein Zürcher, den er nicht selten beim Trunke traf und der von der Größe des Malers keinen Begriff hatte, nach einem Jahrzehnt sagte: „Er war mir immer wie ein anderer Bierbürger auch."

Es handelte sich bei ihm durchaus nicht um momentane falsche Bescheidenheit, um die Unfähigkeit, aufzutreten und sich geltend zu machen, sondern hier waltete wirklich außer der Liebenswürdigkeit eine ursprüngliche Einfachheit. Der eigentliche Prüfstein dieser Tugend war die Fähigkeit, sich selbst zu vergessen. Bescheiden und artig führen sich genug große Männer auf, allein dieses Maß anmutenden Selbstvergessens wird sich nicht leicht ein zweites Mal finden.

Würden und Auszeichnungen lockten ihn nicht. In jüngeren Jahren schwebte ihm, wie anderen Sterblichen auch, ein berühmter Name als begehrenswertes Gut vor, bis die stetig sich vertiefenden Probleme und die immer hoheitsvolleren Blicke seiner Muse ihm strahlende Werte

als das Erstrebenswertere und eines Mannes Würdigere erscheinen ließen.

Stand und gesellschaftliche Stellung waren ihm gleichgültig. Sonderbarerweise erlebte just er es, daß eine altadelige Sippe ihn nicht ungern als wohlberechtigten Namensvetter begrüßt hätte, indem nämlich irgend aus deutschen Landen ein General Böcklin von Böcklinsau ihm brieflich nahelegte, nachzuforschen, ob er nicht etwa ein Abkömmling dieses altelsässischen Adelsgeschlechts sei. Der Gedanke, die Wurzel seines bislang sehr wenig illustren Stammbaumes in irgend einem efeuumsponnenen Burgstall zu entdecken, reizte ihn keinen Augenblick. Vielmehr erledigte er die Angelegenheit mit dem fröhlichen Scherze, jetzt wisse er doch einmal, daß sein großer Durst als ein Erbstück von seinen Vorfahren, den elsässischen Raubrittern, herstamme.

Höchst gelassen legte er die wenigen Orden und Medaillen beiseite, die den Weg zu ihm gefunden hatten. Als ein schweizerischer Dichter seine Freude über die Verleihung des bayrischen Maximiliansordens nicht verbarg, äußerte Gottfried Keller zu mir: „Der Böcklin hat ihn schon lang. Aber er hat nicht dergleichen getan, und es hat's kein Mensch gewußt."

Die in der Ferne niederfahrenden scharfen Rezensionenschauer und der aus der Weite erstrahlende Ruhm setzten ihn nicht eben sehr in Bewegung. Aber das Lob aus der Nähe tat ihm wohl, und er lehnte es nicht ab, was auch in dieser Beziehung schon gegenteiliges behauptet worden ist. Schiefe Urteile der Bekannten, Schweigen der Freunde, Mißverstand, der ihm auf den Leib rückte, kränkten ihn, ebenso Mangel an Rücksicht, wo er solche glaubte verlangen zu dürfen. Hier trat eben die Sensibilität durchaus in ihr Recht. Dagegen begehrte er weder Bevorzugung noch Aufmerksamkeiten. Er beanspruchte nicht ein princeps inter pares zu sein. Im Wirtshaus und wo sonst es ihm frei stand,

den Sitz zu wählen, las er sich gewöhnlich den unbequemsten Stuhl und den ungünstigsten Platz aus. Es bereitete ihm wohl aufrichtigen Spaß, wenn sich ein fechtender Stubenmaler in sein Atelier verirrte und, einen Zunftgenossen in ihm vermutend, ihm den Innungsgruß entbot. Dann ließ er sich einen fetten Zehrpfennig nicht reuen [1].

Starkes Lob, Ehrenbezeigungen, das bewundernde Anstarren beengten ihn leicht. Er suchte zu bremsen, wo er nicht ausbiegen konnte. Als ihm zugleich mit den Tondichtern und Gesangführern Karl Attenhofer und Friedrich Hegar die Zürcher Hochschule am 29. April 1889, an ihrem Stiftungstag, den Doktorhut verlieh, saß er beim Festmahl ziemlich einsilbig da, vermutlich von dem Gedanken bewegt, den er nachher in die kurze Selbstironie zusammenfaßte: „Doctor indoctus."

Bei dieser Gelegenheit zeigte er, daß er kein Redner war und nicht den geringsten Wert darauf legte, es zu sein. Nachdem nämlich die beiden mit ihm Geehrten ihren Dank ausgesprochen hatten, stand auch er auf, erhob sein Glas und sagte: „Sie haben mich zum Doktor gemacht. Ich danke!" leerte das Glas und setzte sich wieder.

Den feierlichen Ton dämpfte er gerne durch irgend eine Schalkerei. Eines Tages, es war gerade im Atelier ein Bekannter bei ihm, klopfte es; drei junge Leute drückten sich zur Tür herein und blieben ehrerbietig daselbst stehen. Der Wortführer richtete an Böcklin die schüchterne Bitte, die Bilder auf den Staffeleien besehen zu dürfen. Sofort nahm der Maler mit der ernsthaftesten Miene von der Welt den nämlichen leisen Ton an und behielt ihn bei, bis die drei Ehrfürchtigen abgezogen waren. Übrigens verstand er, sobald er die Echtheit der Gesinnung erkannte und es nicht allzu laut herging, gefaßt und geziemend zu danken,

[1] L. P., Arnold Böcklin a. a. O.

wie ihm denn seine männliche Natürlichkeit aus mancher Affäre gelassen abzureiten gestattete.

In Gesellschaft saß er oft verträumt, einsilbig und ging nicht aus sich heraus. Zuweilen, namentlich bei Tage, wo er seine Blicke ins Freie lenken konnte, hing sein Auge an einem Wolkenzug, an einem Zweig und so weiter; spannte man dann auf sein Scherflein zu der angeregten und lebhaften Diskussion, so war er wohl im stande, etwa zu sagen: „Sehen Sie dort, wie interessant die Bewegung des Vogels!“ Er sprang auch sehr leicht im Gespräche ab und wandte sich irgend einer Nebensache zu. Erörterungen, tiefgreifende Erwägungen und Gespräche, namentlich über Kunst, waren durchschnittlich seine Sache nicht; nach Schluß der Tagesarbeit begehrte er sich zu erholen, mit Freunden gemütlich zusammen zu sitzen und womöglich eine absichtslose und heitere Unterhaltung zu führen. Dabei wurde er nie laut und vergaß sich nie bei aller Ungezwungenheit. Er fühlte nicht im geringsten das Bedürfnis, eine Rolle zu spielen und das Steuer des Gesprächs in den Händen zu haben, verlor auch die Laune nicht, wenn sich etwa einer vordrängte und schwadronierte. Nur über die ärgerte er sich, die immer wieder die gleichen Witze vorbrachten. Griff er in die Unterhaltung ein, so geschah es gewöhnlich nur, um eine lustige Geschichte zu erzählen, wobei er leicht ein allgemeines Lachen entfesselte, an dem er sich gerne beteiligte. Er lachte nicht sehr laut, aber herzlich und von Grund aus. Er war nie übellaunig und grämlich, kein Spielverderber, sondern gern fröhlich mit den Fröhlichen.

Nichts hörte und erzählte er lieber als Anekdoten und Schnurren, und selbst ein alter Ladenhüter, sofern er nur ihm neu war, vermochte ihn weidlich zu ergötzen. Lachend und leuchtend erzählte er zum Beispiel: „In einem Tunnel blieb einmal ein Eisenbahnzug stecken. Alle Nachforschungen nach der Ursache waren vergeblich. Endlich entdeckte man

im hintersten Wagen einen Mann, der eine furchtbar schwere Zigarre rauchte."

Es steckte ein Stück Basler Fastnachtsgeist in ihm und blies ihm gelegentlich tolle, aber unschuldige Streiche ein. Einmal, es mag in den sechziger Jahren gewesen sein, bat ihn der Basler Polizeiinspektor, einer ansehnlichen Schar italienischer Orgeldreher, die um die Erlaubnis, ihr Gewerbe in Stadt und Umgebung auszuüben, eingekommen und auf dem Platz vor dem Polizeigebäude versammelt waren, eine Mitteilung in der ihm geläufigen italienischen Sprache zu machen. Böcklin willigte ein, jedoch unter der Bedingung, daß er alle diese Orgelmänner gleichzeitig auf sein Kommando spielen lassen dürfe. So geschah's, und er ergötzte sich weidlich an dem Höllenspektakel.

Da er gern witzelte, verdrehte er mit Vorliebe gewisse Redensarten; zum Beispiel half er sich über unangenehme Dinge oft mit der Wendung weg: „Es hat eben jede Sache ihre zwei Schattenseiten." Erkundigte man sich nach seinem Befinden, so antwortete er zuweilen: „Es geht mir wie einer Lawine," und fügte dann erklärend hinzu, ein bekannter Berliner Bankier habe von den Börsenpapieren gesagt: „Die gehn rauf und runter wie die Lawinen." Kam man auf maltechnische Schwierigkeiten zu reden, so zitierte er wohl das Sprüchlein: „Ewigkeiten gibt es viel, Malen ist kein Kinderspiel."

Er haßte den Klatsch und liebte gepfefferte Geschichten nicht. Doch gehörte es unter seine Lustbarkeiten, den Leuten etwas aufzumutzen, wenigstens wenn von ihm selber die Rede war. „Ich kam einst," erzählte er ganz ernsthaft, „sehr erhitzt zum Nemisee, entkleidete mich und warf mich ins Wasser. Wie ich beim Heraussteigen zufällig nach dem Kopfe greife, bleibt mir ein Büschel Haare in der Hand, und bei einem zweiten Griff ebenfalls. Da ließ ich denn einen

weiteren Versuch unterwegen. Offenbar sind mir dann die übrigen Haare wieder festgewachsen.“

Das Gaukeln trieb er so weit, daß auch da, wo er im Ernst über seine Erlebnisse, seine Urteile, seine Kunst, seine Werke redete, auf seine Behauptungen nicht immer ein Verlaß ist. Ein Maler fragte ihn: „Herr Professor“ — dieses schmückende Beiwort haftete ihm seit seiner Weimarer Zeit an — „brauchen Sie häufig Kobaltblau?“ „Ich brauche nur Kobaltblau,“ entgegnete er der Wahrheit zuwider; denn er verwendete auch Ultramarin und Preußischblau. Ebenso unrichtig war es, wenn er einem anderen jüngeren Kunstgenossen gegenüber behauptete, er empfinde nie das Bedürfnis nach einem Modell. So verfuhr er gar oft; offenbar fand er in diesem Vorgehen ein einfaches Mittel, unbequeme Fragen und Fragesteller abzuweisen, ohne schroff zu werden.

Er schrieb, wie er sprach: einfach, klar, präzis, aber beinahe nüchtern. Es ist auffallend, daß die Briefe eines so eminent schöpferischen Geistes wenig originelle Wendungen und so gut wie keine Bilder enthalten. Das Schöpferische konzentrierte sich bei ihm völlig auf die bildende Kunst.

Derber Worte, kräftiger Ausdrücke, von denen die Schweizer einen artigen Vorrat besitzen, bediente er sich nicht, selbst im Ärger und Zorn nicht. Er wurde nicht anzüglich und griff nicht an, wußte es aber gar wohl einzurichten, wenn er sich jemand vom Leibe halten wollte: erst antwortete er möglichst kurz, schwieg dann, tat, als ob er nicht hörte, unterhielt sich mit einem anderen, blickte steif in den Rauch der Zigarre — er vereiste und versteinte. Sehr selten fuhr er heraus, dann aber beißend und herb.

Leichtere Grade der Abneigung ließ er sich meistens nicht anmerken, so daß mancher arglos von ihm weggegangen ist. So hielt er gewöhnlich mit seinem Widerwillen gegen die Juden hinter dem Berge. Dieser Antisemitismus richtete

sich weniger gegen die Rasse, als gegen das Gebaren der Juden in der Malerei. „Die Juden," sagte er, „sind gewaltsam in der Kunst."

Mißfiel ihm einer, auch ohne sich an ihn zu drängen, durch sein Benehmen, so kritisierte Böcklin durch Schweigen und Blicke. Als er einmal neben anderen mit Gottfried Keller und dem Solothurner Maler Frank Buchser zusammensaß, der in Haltung und Worten seiner ungewöhnlichen Selbstschätzung entsprechenden Ausdruck verlieh, verhielt sich Böcklin schweigsam und fuhr nur von Zeit zu Zeit, indem er den Kopf noch mehr als gewöhnlich zurückbog, mit scharfen Blicken wie mit Schwertern an dem Mann herunter, der sich von da an, wiewohl ihm zum Beispiel Gottfried Keller nicht ungern zuhörte, in dem Kreise nicht wieder sehen ließ.

Jahraus jahrein ging er, sofern nicht festliche Anlässe es anders verlangten, gleich einfach gekleidet einher: schwarzer, runder, steifer Hut, ziemlich kurzes Jakett, Weste und Beinkleider von der nämlichen Farbe, gewöhnlich dunkelgrau. Auch die Kleidung verriet den Künstler in keiner Weise.

Der ruhige Mann, der sich in vieles schickte und sich nicht leicht gegen das Übliche stemmte, war von einem herben Unabhängigkeitssinn erfüllt, der in manchen Kleinigkeiten des Lebens sich geltend machte, wie denn eine so ausgeprägte Persönlichkeit allenthalben ihre besonderen Seiten hervorkehren muß. Er empfand es zum Beispiel als weichlich und fast unwürdig, ohne Not mit den Ausländern in ihren Sprachen zu reden, und wies auf die Briten, die, ausschließlich ihr angeborenes Idiom beherrschend, sich durch die ganze Welt schlügen. Dahin gehört es auch, daß er sich ohne Spiegel rasierte; er sagte, die Selbsterziehung fordere, daß man sich von allem Unnötigen befreie.

Mutete man seiner Kunst Unrechtes zu, trat ihm die Anmaßung des Unverstandes oder der Clique zu nahe, dann straffte sich die kräftige Gestalt noch mehr, der Kopf warf

sich noch weiter in den Nacken, die Stirnadern quollen hervor, die Augen funkelten, das Antlitz rötete sich, und ein leichtes Zittern durchlief seine Glieder.

Alle schönen und hohen Redensarten von der Kunst waren ihm zuwider. Aber das Wort vom heiligen Feuer, das im Künstler lodern müsse, brauchte er doch zuweilen selber. Mit Gottfried Keller durfte er sagen, er habe sich ein halbes Jahrhundert abgemartert, um seinen Künstlernamen blank zu halten und in der Kunst nur das zu tun, was ihm das Rechte schien. Im Hexenreigen der Reklamemänner, der Kunststreber und Modebequemlinge hat er niemals einen Schritt mitgemacht; das war seiner von Grund aus aufs Echte gestellten Natur, wenn nicht unverständlich, so doch unmöglich.

Arbeit

Für Beiträge zu diesem Abschnitt habe ich besonders drei Malern zu danken: Außer dem verehrten Meister Rudolf Koller namentlich Albert Welti, der mir schriftlich und mündlich unermüdlich Auskunft gab, und sodann Ernst Würtenberger, der nicht nur ein trefflicher Künstler, sondern auch ein seltener Kenner der verschiedenen Maltechniken ist.

An einem Herbsttag des Jahres 1884 trat Arnold Böcklin völlig unvermutet in Rudolf Kollers Atelier. Weder diesem noch einem anderen Zürcher hatte er mit einer Zeile verraten, daß er nach Zürich überzusiedeln entschlossen sei, weil die Mittelschulen der Stadt und das eidgenössische Polytechnikum seinen heranwachsenden Söhnen eine Ausbildung ermögliche, wie man sie an einer italienischen Unterrichtsanstalt vergeblich suche.

Nun war er zunächst ohne die Seinigen gekommen, um das für ihn Wichtigste ausfindig zu machen, nämlich ein Atelier. Unter den wenigen verfügbaren sagte ihm keines zu. Obgleich von Orts- und Sachkundigen wohl beraten, von Koller und den Architekten Lasius und Bluntschli, mußte er manchen fruchtlosen Gang tun, ehe er etwas seinen Wünschen Gemäßes fand. Schließlich erwarb er ein Grundstück an der „Freien Straße" in der Gemeinde Hirslanden, nahe der Hottinger [1]) Gemeindegrenze, um darauf sein Atelier zu bauen, das er mit der Wohnung nicht unter dem nämlichen Dache zu haben begehrte.

Fünf Wochen, bis in den November hinein, währte sein Zürcher Aufenthalt. Von Florenz aus schickte er dann Professor G. Lasius, dem er den Bau übertragen und seine Wünsche hinsichtlich Einrichtung und Ausstattung mitgeteilt hatte, versprochenermaßen den detaillierten Plan.

Im Januar 1885 wurde der erste Spaten Erde ausgehoben, im Mai stand der Bau fertig. Es ist ein unge-

[1]) Hottingen und Hirslanden sind jetzt mit der Stadt vereinigt.

wöhnlich langer Saal, an den rechtwinklig ein kleinerer, weniger hoher angebaut ist. Auf massivem Sockel erheben sich die Riegelwände, außen und innen mit Brettern verschalt und auf der Außenseite zur Erzielung der gesetzlich geforderten Feuersicherheit mit Schieferplatten bekleidet. Das Auffallende des Saales beruht auf den Ausmaßen, die etwa zwanzig Meter in die Länge, acht Meter in die Breite und ungefähr ebensoviel in die Höhe betragen, und vor allem auf dem oberen Abschluß: das nur mit schwachem Gesimse vorspringende Dach ist nämlich flach.

Der Fußboden liegt hohl, etwa neunzig Zentimeter über dem Terrain. Von dem eingesetzten Ofen ging die erhitzte Luft unten durch, strömte in den Raum und kehrte abgekühlt zum Ausgangsort zurück. Diese Heizung änderte Böcklin, da sie ihn zuviel kostete, und stellte einen Juncker und Ruh-Füllofen auf. Der vermochte aber den großen Raum nicht hinreichend zu erwärmen, so daß der Maler zur Winterszeit häufig über Kälte klagte.

Schon in Florenz erwog er auch Form und Zier des Gärtchens und Springquells. Aus Beton und Steinen bildete er mit seinem Schwiegersohne Peter Bruckmann den Wasserspeier der bescheidenen Fontäne, einen glotzäugigen Tritonenkopf mit einem den Scheitel überhöhenden Kamm. Zwischen und auf den um das Bassin angebrachten Steinen setzte er allerlei Pflanzen ein, die er so sorglich hegte, als ob er sonst nichts zu tun hätte. Bei schönem Wetter ließ er selten einen Tag vorbei, ohne nach dem Stand seiner Lieblinge zu sehen. Übrigens wurde ihm die Gartenfreude, wenigstens anfänglich, in etwas verkümmert. Um die Illusion einer starken Verkürzung und dadurch die einer die Wirklichkeit überbietenden Ausdehnung seiner Anlage hervorzurufen, hatte er angeordnet, daß vorn die höchsten, nach hinten aber immer kleinere Bäume gepflanzt und daß die Wege nach hinten immer schmäler gemacht werden sollten. Der Gärtner

jedoch, der „gedacht" hatte, führte den Auftrag just umgekehrt aus.

Das märchenhafte Aussehen so mancher Malerwerkstatt unserer Zeit rückte den Gedanken nahe, der an verwegenen Launen und Erfindungen so reiche Meister möchte das Innere seines Ateliers wie einen Traum aus Tausend und einer Nacht ausgestaltet haben. Diese Voraussetzung des Hereintretenden erfuhr eine Enttäuschung, wie sie kaum vollständiger sein konnte. Die mannshoch mit dunklem Holz getäfelten Wände waren mit tiefschwarzbraun angestrichener Sackleinwand ausgekleidet, durch die nur oben ein einfaches grünes und weißes Ornamentband lief. Und vor allem: diese Wände waren völlig kahl. Keine Zeichnung, keine Skizze, kein Karton, kein Bild hing daran. Eine stattliche Reihe Gemälde lehnten gegen die Wand, die bemalte Fläche ihr zugekehrt.

Den ansehnlichen Raum, durch zwei in der Längsachse liegende Eisenträger andeutungsweise in drei Teile geschieden, trennte Böcklin durch Vorhänge in drei Abteilungen, gleichsam in drei Ateliers. So konnte er beliebig da oder dort arbeiten oder einen andern arbeiten lassen, ohne gestört zu werden. Er malte gewöhnlich im nördlichsten Teil, dem der Freien Straße zunächst gelegenen, wo das an der abgeschrägten Nordecke angebrachte Fenster eine solche Lichtfülle herein ließ, daß Böcklins Bilder jetzt wohl nirgends in einer besseren Beleuchtung stehen oder hängen, als bei ihrer Entstehung die Staffelei überströmte.

In diesem Raume, wo er meistens verweilte, befand sich weiter nichts, als zwei oder drei Staffeleien, ein alter schwarzer Lederdiwan, einige Strohsessel, ein annähernd kniehohes Podium, das eigentlich für die äußerst seltenen Modelle bestimmt war, und ein Tisch. Auf seiner Fläche florierte das einträchtige Stillleben, das Federnhalter und Bleistifte, Briefpapier und Tintenzeug, beantwortete und

unbeantwortete Postkarten und Briefe, Zigarrenspitzen und eine kleine Holzpfeife miteinander führten. Da war ferner ein umfänglicher, in der Achse drehbarer Spiegel, worin Böcklin häufig Stellungen, Bewegungen und Mienenspiel an sich selbst studierte; sodann eine spanische Wand, auf deren goldbronziertem Grund er eine südliche Nachtlandschaft mit einem Tempelchen skizziert hatte, die nach seinem Tode aus dem Rahmen herausgeschnitten und von der Gottfried Kellerstiftung erworben wurde.

Im Mittelraum stand der Füllofen und das kleine Harmonium des Meisters, sowie, unter dem hochgelegenen Fenster, ein mehrteiliges Gestell, worauf er in vielen Schächtelchen, Paketchen und Gläsern seine Pulverfarben untergebracht hatte. In der hintersten Ecke der dritten Abteilung, die später Albert Welti besiedelte, fand der Farbenreibertisch seinen Platz und ein schöner alter Renaissanceschrank.

Böcklin begann sein Tagewerk gewöhnlich mit der Zurüstung der Palette, zu welchem Geschäft er sich auf das erwähnte Podium zu setzen pflegte. Er benutzte eine mittelgroße Holzpalette für die Firnisfarben; für die Temperafarben eine runde, mit Vertiefungen versehene Blechpalette, die er Abends mit allem, was drauf war, ins Wasser legte. Die Firnispalette putzte er sorgfältig und setzte die abgehobenen Farben gleichfalls unter Wasser.

Folgendes waren die Farben, deren er sich durchschnittlich bediente.

Weiß: Bleiweiß, das heißt Kremser Weiß. Zinkweiß zuweilen, wo chemische Rücksichten das Bleiweiß verboten.

Gelb: Gelber Ocker. Chromgelb, das Böcklin gegen alle Verdächtigungen in Schutz nahm. Neapelgelb. Indisch Gelb. Helles und dunkles Kadmium.

Rot: Vor allem die Eisenoxyde. Dann auch Zinnober, den er niemals mit Weiß zusammenbrachte. Echter Krapplack. Gebrannte Terra di Siena. Ferner verwendete er

Terra di Pozzuoli, die bei der Bindung stark dunkelt und beim Trocknen ebenso stark aufhellt. Auch Mennig brauchte er, aber nicht häufig, da er dem Zinnober sehr ähnlich ist, nur etwas gelber. Ob er Chromrot anwandte, scheint nach der Meinung Albert Weltis nicht mit Sicherheit auszumachen. Dagegen liebte er gebrannten lichten Ocker, wovon er einen Vorrat feiner Qualität sorgfältig aufbewahrte.

Grün: Außer den Mischungen aus Blau und Gelb brauchte er böhmische und Veroneser grüne Erde. Chromoxydgrün. Auch Grünspan (Schweinfurter Grün). Diese Farbe bewahrte er sorgsam auf und wandte sie sehr behutsam an. Er brauchte sie ausschließlich unvermischt und legte sorglich Firnis drunter und drüber, damit sie den anderen Farben nicht schade.

Blau: Kobalt. Echtes Ultramarin (Lapis lazuli). Diese Farbe behandelte er besonders vorsichtig. Preußischblau. Ein sehr schönes Blaugrünoxyd. Ob er noch andere blaue Farben in Anwendung brachte, vermag Albert Welti nicht mehr mit Bestimmtheit anzugeben.

Braun: Er besaß ein sehr schönes Kasseler Braun in Körnern und ermahnte Albert Welti, es mit Vorsicht zu benützen. Gebrannte grüne Erde. Gebrannter Ocker. Gebrannte Terra di Siena.

Schwarz: Er bevorzugte Korkschwarz, ein sehr feines Grauschwarz. Rabenschwarz, zuweilen Elfenbeinschwarz; gegenüber Albert Welti, der es ihm sehr gründlich reiben mußte, behauptete Böcklin, es werde umso schöner, je länger man es reibe. Später verwarf er das Elfenbeinschwarz, weil es eine zu fettige tiefe Nüance gibt, und bevorzugte Lampenschwarz.

Seine Lieblingsfarbe war die ungebrannte gewöhnliche böhmische grüne Erde, in Tempera ein wundervolles Pigment, sanft und leuchtend. Mit ihr haben die Alten, besonders die Florentiner Eigelbmaler, alles Fleisch und überhaupt die ganze Zeichnung und Schattengebung aufgemalt;

auch zu Fresken hat man sie ausgiebig verwendet. Bedeutend seltener brachte Böcklin die Veroneser grüne Erde, ein sehr schönes Graugrün, zur Anwendung. Denn wenn sie gebunden wird, verändert sie sich sehr, und ebenso beim Auftrocknen, was bei der böhmischen grünen Erde nicht der Fall ist. Für Temperamalerei liebte er namentlich die Eisenoxyde, deren Bindung mit Öl und Firnis weit weniger rätlich ist, da sie von diesen Mitteln kräftiger gebunden und infolgedessen getrübt werden, so daß sie mitunter einen ganz anderen Charakter bekommen.

Sodann waren ihm als einem, der stets auf Solidität hielt, die ungebrannten und gebrannten Ockererden, die mit anderen Erden und den Eisenoxyden zu den haltbarsten Farben gehören, von großer Wichtigkeit.

Seine Sehnsucht drängte immerfort nach dieser oder jener Farbe, die er nicht mehr oder gar nie auftreiben konnte. Schmerzlich entbehrte er ein gewisses Grün, das ihn auf einem Louvrebilde Tizians bezaubert hatte. Noch in San Domenico, wenige Jahre vor seinem Ende, erzählte er, als ihm diese Farbe im Vorfrühling an dem zwischen Steinen wachsenden Moos entgegenleuchtete, er habe vor Jahren eine Münchener Drogerie nach der anderen fruchtlos danach abgesucht. Von einem besonders schönen Rot getraute er sich in Zürich gar nicht herzhaft zu brauchen, weil er nur noch einen sehr zusammengeschmolzenen Vorrat davon besaß. Er hatte das Pigment unter einem Baum in der Umgebung Neapels gefunden und drückte den bestimmten Vorsatz aus, sobald er wieder einmal dahin gelange, an der betreffenden Stelle gehörig Umschau zu halten.

Bisweilen hob er auf Spaziergängen irgend ein Stück Gestein auf und steckte es in die Tasche mit der Bemerkung, wenn man es pulverisiere, so lasse sich vielleicht daraus ein zweckdienliches Pigment gewinnen. So zerstieß er zum Beispiel in San Domenico Graphit und malte damit den

schwärzlichen Himmel des großen Kriegsbildes, wobei er bemerkte, daß diese Farbe ganz sicher dauerhaft sein werde.

Schier seit dem Anfang seiner Malerlaufbahn forschte Böcklin besonders nachdrücklich nach dem Geheimnis der Haltbarkeit der Farben. Schon ziemlich früh suchte er sich vom Gebrauch präparierter Farben zu befreien und besorgte die Vermengung der Farbstoffe mit den erforderlichen Bindemitteln selber, trachtete auch danach, sich Einsicht zu verschaffen in ihre chemischen Eigenschaften, wobei er es nicht bei den eigenen Versuchen bewenden ließ, sondern auch Rat und Hilfe von Chemikern in Anspruch nahm, wie sich unter anderem aus Schicks Aufzeichnungen ergibt.

In Zürich befaßte er sich mit solchen Versuchen kaum mehr. Nicht als ob sein Eifer für die betreffenden Fragen erlahmt wäre; allein nachdem ihm über die Tücken und Tugenden so mancher Farben im Verlaufe von vier Jahrzehnten die Augen aufgegangen waren, handelte es sich hier für ihn um ein im wesentlichen erledigtes Kapitel. Es galt zumeist nur noch, das Verhalten der Farben zu einem neuen Bindemittel zu prüfen. Er begnügte sich damit, Farbenproben an das eine Atelierfenster und auf Bretter zu streichen, die er monatelang den Unbilden der Witterung preisgab. Nur Schwefelsäure brauchte er noch bis in die allerletzte Lebenszeit, um dem Anilin nachzuspüren, womit gerade einige der teuersten Farben geschönt werden.

Er nahm nur ein bescheidenes Quantum Farbe auf die Palette. Als er einmal bei einem seiner häufigen Besuche in Kollers Werkstatt des Freundes Palette wieder musterte und die darauf getürmten Farbenhügel erblickte, sagte er: „Du bist ein Ekel!“ Wußte er im voraus, was er an einem bestimmten Tage arbeiten wollte, so setzte er nur diejenigen Pigmente auf, die er vermutlich brauchte.

Seine Farben bereitete er sich in kleinen Portionen selbst. Er rieb sich nämlich von seinen Farbstoffen einen gewissen

Vorrat auf dem Farbenreibertisch im Wasser vor. Diejenigen Farben, die er für Tempera verwenden wollte, wurden unter Wasser oder wenigstens feucht aufbewahrt, wogegen er die für die Firnismalerei bestimmten wieder eintrocknen liess und erst später vor dem Gebrauche zerklopfte. Das harte Korn der sandigen rauhen Farbe war durch das Abreiben im Wasser gebrochen und blieb es auch, obgleich die Masse beim Austrocknen wieder zusammenbuk.

Bekanntlich muss der zu Pulver zerriebene Farbstoff, bevor er zum Malen taugt, mit Flüssigkeit oder klebriger Masse angerührt und dadurch in breiartigen Zustand gebracht werden. Solche Bindemittel sind zum Beispiel Wasser, Öl, Eiweiss, Eigelb, Leim, Harze und so weiter. Sie wesentlich bestimmen und ändern die Technik, das Malverfahren, und sie üben Einfluss auf die Haltbarkeit.

Böcklin besass in Zürich mehrere Maltechniken, die er nebeneinander und zum Teil in Verbindung miteinander brauchte. Bis ungefähr zu seinem fünfunddreissigsten Lebensjahre, das heisst bis nach dem Besuche von Neapel und Pompeji, scheint er sich im wesentlichen bei der Ölmalerei beruhigt zu haben. Er liess sie auch damals noch lange nicht fahren, so sehr er nach dem Anblick der pompejanischen Malereien durch allerlei Versuche der Harz-, Wachs- und Temperamalerei nachzutrachten begann. Erst zwischen dem fünfzigsten und sechzigsten Lebensjahre warf er sich vorwiegend auf die Firnismalerei, um sich dann, etwa vom sechzigsten Jahre an, bis ans Ende mit fast ausschliesslicher Vorliebe der Tempera hinzugeben.

Doch machte er zu keiner Zeit bei dem Errungenen Halt. Wenn er auch diejenige Technik, womit er just hantierte, als die vorzüglichste zu preisen pflegte, so gab es dennoch fortwährend Änderungen und Schwankungen. Neue Versuche waren ihm Bedürfnis, so dass man mit Recht behaupten konnte, es sei fast keines seiner aus der zweiten Lebens-

hälfte stammenden Bilder in der ganz gleichen Technik gemalt. Er schwankte mit den Maßzen der Bindemittel unter sich und gegenüber den Farben, fügte irgend einen neuen Bestandteil hinzu oder ließz einen weg.

Solange er der Firnismalerei oblag, verwendete er vorzugsweise den Kutschenlack: Zwei Drittel Leinölfirnis und ein Drittel Kopal[1]). Nach Floerke bestand ein anderer, zuerst beim Bilde Vinum optimum gebrauchter Firnis aus sechserlei: gekochtes Leinöl, Bernstein, Mastix, Kopaivabalsam, Petroleum und Terpentin. Das war im November 1885. Dem nämlichen Gewährsmann zufolge brauchte er im Mai 1887 eine Mischung von 2 1/2 Teilen Bernsteinfirnis und 1/2 Teil Kopalfirnis. 1888 verwendete er nach Albert Weltis Angabe eine Lösung von Bernsteinfirnis und Parabalsam mit ein paar Tropfen Petroleum, wobei Flüssigkeit und Farbe in gleichem Verhältnis genommen wurden.

Im Jahre 1888 entschloßz sich Böcklin, auf die schon früher versuchte Temperamalerei mit allen Kräften loszugehen, weswegen er sich einen Schüler suchte, der ihm Handreichung leisten und zugleich die Technik, und was damit zusammenhängt, erlernen könnte.

Die Temperatechnik mengt die Farbstoffe mit Bindemitteln, die in Wasser löslich sind, wie zum Beispiel Gummi, Leim, Eiweißz, Eigelb und so weiter. Böcklin kannte von einschlägiger Literatur den Trattato della pittura des Cennino Cennini, der, ein Vorläufer des Taddeo Gaddi, des Ghirlandajo und Botticelli, im auslaufenden vierzehnten und eingangs des fünfzehnten Jahrhunderts gelebt hat. Dieses alte Malerbuch hatte in Zürich von Böcklins Schätzung schon viel eingebüßzt, weil es vor allen Bindemitteln Eigelb empfiehlt, wovon der Meister nichts mehr wissen wollte.

Sein Leitstern wurde die schedula diversarum artium

---

1) H. Mendelsohn, A. Böcklin, S. 215.

des Presbyters Theophilus, deren vermutlich erst in Zürich erfolgte Kenntnis ihn zu erneuten Temperataten anfeuerte. Kein Geringerer als Lessing zog die Rezepte des kunstfreundlichen Klosterbruders, der an der Grenzscheide des elften und zwölften Jahrhunderts in irgend einem Paderborner Kloster gehaust hat, aus den Schätzen der Wolfenbütteler Bibliothek hervor. Und zwar war, was er aufstöberte, die älteste und beste der erhaltenen Handschriften. Er schrieb darüber in seinem Aufsatz „Vom Alter der Ölmalerei" (1774) und gab, nachdem er schon ansehnliche Bruchstücke daraus geboten, 1780 den ganzen Kodex zum Druck, ohne freilich die Publikation noch zu erleben, die in seinem Todesjahre durch Christian Leiste erfolgte [1]).

Es ist eine eigene und liebenswürdige Fügung des Schicksals, daß dieses Fündlein Lessings, obgleich es von einigen Gelehrten umwandelt und beschrieen wurde, hundert Jahre still und unfruchtbar lag, bis es auf einmal unter den Händen des großen Malers aufglänzte und vielfältig Zins zu tragen begann.

Indem Böcklin die Vorschriften des verschollenen Gottesmannes, der acht Jahrhundert vor ihm seine Kunst geübt, dankbar und getreulich befolgte, rieb er alle Farben mit Kirschgummi an. Ausgenommen waren bloß Bleiweiß samt seinen Verbindungen und Krapplack, die er mit Eikläre mischte, das heißt mit Eiweiß, das zu Schaum geschlagen, aber erst zum Malen verwendet wird, nachdem es wieder flüssig geworden ist.

Den Kirschgummi bereitete er folgendermaßen: Möglichst helle und reine Stücke von Kirsch-, Pflaumen- und Pfirsichharz wurden sorgfältig im Mörser zerstoßen, unter fortwährendem Umrühren im Wasserbad gekocht und die auf-

---

[1]) Den korrektesten Druck der schedula, herausgegeben und eingeleitet von Alfred Schöne, bietet die Hempelsche Ausgabe von Lessings Werken (T. XIII Abt. 2).

steigenden Unreinheiten abgeschöpft. Hatte sich der Gummi völlig gelöst, so wurde die Flüssigkeit filtriert, zu neun Teilen mit einem Teil Petroleum, Terpentin und Kopaivabalsam gemischt und schließlich das Ganze noch einmal aufgekocht [1]. Wie Albert Welti berichtet, erwies sich Frau Böcklin als eine Meisterin in der Herstellung dieser Lösung.

Als Böcklin in der mageren Tempera heimisch geworden war, lockte es ihn 1889, auch die fette zu ergründen. Magere Tempera nennt man die schon erwähnten klebrigen mit Wasser mischbaren Bindemittel, womit die Farben angerieben wurden, und dann die mit den Bindemitteln gemischten Farben selbst. Fügt man nun diesen Bindemitteln noch Öl oder Ölfirnisse bei (Ölfirnisse heißen gekochte Öle und solche, denen Harze beigemischt sind), so erhält man die fette Tempera oder, wie sie auch wegen des ihre ganze Art bestimmenden Zusatzes heißt, die Öltempera.

Hergestellt wird die Öltempera vermittels der sogenannten Emulsion, weswegen sie auch Emulsionstempera heißt.

Emulsion ist eigentlich eine künstlich bereitete Milch. Sie entsteht durch Zerreiben eines jeden ölreichen Samens mit wenig Wasser, ebenso durch Feinreiben fettartiger Stoffe mit klebrigen wasserlöslichen, wie zum Beispiel Gummi. Diese klebenden Stoffe, welche auch in den Samen enthalten sind, gestatten nämlich, Fette und Öle so fein zu zerteilen, daß die einzelnen Tröpfchen sich nicht mehr zu vereinigen vermögen, sondern, durch das Wasser getrennt, schweben bleiben. Die auf diese Weise entstandene Mischung ist weiß, wie jede innige Mischung farbloser Stoffe, die das Licht verschieden brechen.

In der Natur sind solche Mischungen sehr häufig; alle Milch der Säugetiere zum Beispiel besteht aus einer Emulsion des Butterfettes mit Kasein. Ferner sind im Eidotter ein eiweißartiger Stoff, das Vitellin, und das Eieröl emul-

[1] Ernst Würtenberger, Arnold Böcklin. 1902. S. 11.

giert. Das Vitellin besitzt, was für den Maler unter Umständen wichtig ist, eine solche emulgierende Fähigkeit, daß es außer dem im Dotter enthaltenen Öl noch ein Quantum zu binden vermag, das ungefähr dem Gewicht des ganzen Eidotters entspricht.

Man gewinnt eine Ölemulsion, indem man zum Beispiel einen Teil pulverisierten Gummi unter allmählicher Zugabe von siebzehn Teilen Wasser mit zwei Teilen Öl verreibt. Die Zahl der Ölemulsionen und damit diejenige der Öltemperarezepte ist nahezu unbegrenzt, so daß neue Verbindungen und Varianten in großer Menge möglich sind.

Zu den Kennzeichen einer guten Öltempera gehört das feste und rasche Auftrocknen. Dieses rasche Auftrocknen bildet einen ihrer Vorzüge, aber nicht den einzigen. Sie ermöglicht nämlich auch, da man die mit ihr angeriebene Farbe sehr verdünnen kann, eine häufige Übermalung und ein rasches Arbeiten zugleich, weil man, wenn man die Temperaschicht mit einer Öl- oder Ölfirnislasur überzogen hat, auf dieser Lasur, selbst wenn sie noch naß ist, wieder Tempera auftragen kann. Sie gewährt ferner gegenüber der mageren Tempera insofern ein leichteres Schaffen, als man mit der beliebig zu verdünnenden Farbe sehr ins Detail gehen und ausführen kann. Öltempera ist auch gegen Feuchtigkeit und Wasser gefeit wegen ihres Ölgehaltes; und die mit ihr gemalten Bilder erhalten sich besser als Ölbilder, weil die Öltemperafarben nur etwa den vierten Teil enthalten von dem Ölquantum der gewöhnlichen Ölfarben, somit vor Vergilbung und Trübung eher geschützt sind.

Mit einem Worte, man darf sagen, daß die Öltempera die Vorzüge der mageren Tempera und der Ölmalerei vereinigt, wie sie denn auch aus der Verbindung dieser beiden hervorgegangen und recht eigentlich ihr Kind ist. Denn die beiden sind älter als sie.

Als Böcklin sich anschickte, der Öltempera ihre Geheim-

nisse abzuringen, hatte er sich ein ganz bestimmtes Ziel gesteckt: er wollte die sieben Siegel lösen vom geheimnisvollsten und zugleich verlockendsten Mysterium der gesamten Maltechnik, nämlich von der van Eycktechnik. Daß diese Ölmalerei gewesen sei, das gehörte für ihn seit lange zum Köhlerglauben. Er hielt sie für eine vielleicht mit Firnismalerei kombinierte Öltempera, was sie wohl, nach den scharfsinnigen Untersuchungen und Experimenten Ernst Bergers [1]), auch gewesen ist. Es galt Böcklin als eine ausgemachte Tatsache, daß Dürer, Holbein, Perugino, Raffael [2]), Rubens und auch noch spätere mit einer solchen Verbindung von Tempera und Firnis gemalt hätten. Die Behauptung neuerer Kunsthistoriker, das wahre Geheimnis der van Eycktechnik habe nicht auf der handwerklichen Seite, sondern im ganzen Stil, in der Auffassung und im wunderbaren Realismus gelegen, würde er als eine Ausgeburt schulmeisterlicher Afterweisheit erklärt haben. Daß es sich hier lediglich um technische Dinge handelte, darüber war für ihn kein Zweifel zulässig.

Höchst wahrscheinlich ging er auf dem richtigen Wege und hat das Rätsel wenigstens teilweise aufgedeckt. Es gänzlich zu enthüllen, ist schwerlich möglich, sofern nicht noch ganz bestimmte unzweideutige alte Rezepte auftauchen. Übrigens betonte er selbst: „Es hat nicht eine Technik gegeben, vielmehr besaß jede Schule eine besondere. Das Geheimnis bestand darin, Ölfirnis und in Wasser gelöste Harze zu einem duktilen Bindemittel zusammenzubringen. Rubens zum Beispiel hatte eine andere Mischung als etwa Bellini."

Das ganze Unterfangen wurde ihm natürlich dadurch erschwert, daß er auf keiner handwerklichen Tradition und

---

[1]) Ernst Berger, Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters. München 1897.

[2]) Henri Mendelsohn a. a. O. S. 217.

Atelierpraxis weiterbauen konnte, sondern alles gleichsam von vorn anzufangen gezwungen war. Daraus erklärt sich das teilweise Mißlingen seiner ersten Versuche. Er erfuhr nämlich mit einer Emulsion von Eiweiß und Leinöl und mit einer anderen von Kirschgummi und Leinöl, was später Berger [1]) mit ähnlichen Versuchen auch erlebte: die Gummiöltempera knault beim Malen zusammen und wird so trocken, daß sie mit der gleichen Tempera nicht wieder übergangen werden kann, das heißt die Farbe perlt und tränt, der Untergrund nimmt sie nicht an, wie sie denn auf getrocknetem Ölgrund schlecht, auf feuchtem gar nicht haftet.

Ganz anders die Eigelböltempera. Sie ist selbst auf nassem Ölgrund leicht aufzutragen. Aber Böcklin besaß, wie gegen das Nußöl, das sich zur Emulsion besser eignet, als das von ihm verwendete Leinöl, eine entschiedene Abneigung gegen das Eigelb. Und offenbar infolge dieser Abneigung hat er sich nie zur Eigelböltempera entschlossen.

Er begann vielmehr zu kombinieren, indem er mit der Gummitempera des Theophilus untermalte, mit Eikläre oder Firnis fixierte und mit Farben fertig malte, die mit Bernsteinfirnis, Parabalsam und etwas Petroleum gemischt waren, also mit Firnisfarben. Auch nachdem er Zürich verlassen hatte, wich er nicht von diesem Verfahren, was ein den 2. Oktober 1893 aus San Terenzo geschriebener (und von H. Mendelsohn mitgeteilter) Brief beweist: „Von meiner neuen, vielmehr alten Malweise kann ich Dir nur so viel melden, daß sie nach der Vorschrift des Theophilus Presbyter ist, der zirka um das Jahr 1000 gelebt haben soll. Kirschgummi und Eiweiß, das geschlagen wird, sind die Bindemittel, und Harz (Mastix, Kopal) mit Leinöl der Überzug."

Um die Emulsion zu konservieren und die Fäulnis der

---

[1]) Ernst Berger a. a. O. S. 249.

Bindemittel zu verhüten, tat er nur sehr wenig: mit Eigelb, das sich am leichtesten zersetzt, malte er, wie Albert Welti berichtet, wenigstens bis 1890 nicht und, wie schon bemerkt, offenbar auch später niemals; Kirschgummi fault nur langsam und war ja durch den Zusatz von Terpentin, Kopaivabalsam und Petroleum, sowie durch das erneute Aufkochen vor Verderbnis geschützt; überdies schloß ihn Böcklin im Gefäß vor der Luft durch eine dünne, darüber gegossene Ölschicht ab. Eikläre muß immer frisch geschlagen werden und trocknet, wenigstens in kleinen Quantitäten, eher steinhart auf, als daß sie verdirbt; zudem hat Böcklin in den letzten Jahren Borax unter das Eiweiß genommen, allerdings nicht nur, um der Fäulnis vorzubeugen, sondern auch um dem Bindemittel mehr Konsistenz zu verleihen. Übrigens war er gegen allfällige Düfte der Malmittel nichts weniger als verzärtelt und lachte über die Maler, die mit Wohlgerüchen malen.

Alle die maltechnischen Manipulationen und Versuche führte er so andächtig aus, daß sein Verfahren selbst in Maleraugen beinahe den Anstrich von Pedanterie gewann, wovon doch wahrlich nichts in ihm stak. Albert Welti konnte ihm zum Beispiel das Kirschharz nicht lange genug mörseln und gewisse Farben nicht fein genug reiben.

Für sein Werkzeug, seine Farben und Präparate empfand er etwas wie Verliebtheit. Er pries seine Pinsel, obgleich gar nichts Besonderes daran war und sich etliche recht struppige und ausgediente Gesellen darunter befanden. Nachdem er Welti erlaubt hatte, sie, statt mit Petroleum, wie der Meister bisher getan, mit Schmierseife zu waschen, wurden sie geschmeidiger. Ihre Stiele hielt er so sauber und blank, daß es aussah, als ob er immer mit frischer Ware arbeite. Er bevorzugte, da sie mehr Farbe faßten, die runden vor den eckigen; namentlich brauchte er zum Zeichnen runde Marderpinsel. Er rühmte vor einem Bekannten, er besitze einen Gummi, wie ihn sonst gar niemand

habe. Ein andermal, als von einer schwarzen Farbe die Rede war, versicherte er wichtig: „Die habe nur ich!" Einige Zeit, nachdem er, um damit die Malerei auf dem Etui der Gottfried Kellermedaille zu polieren, einen Achat gekauft hatte, der seinen Zweck nur teilweise erfüllte, schritt er anläßlich einer geselligen Zusammenkunft im Künstlergütli auf den nämlichen Bekannten zu, griff strahlend in die Tasche und triumphierte: „Jetzt hab' ich einen!"

Seine peinliche Sorgfalt erstreckte sich selbstverständlich auch auf den Malgrund, der für die Dauer eines Bildes nicht weniger entscheidet, als Beschaffenheit und Behandlung der Farbe. In Zürich malte er anfänglich auf Mahagonitafeln, die ihm der Kunsthändler Gurlitt schickte. Nach der Entzweiung mit diesem wählte er Bretter von Eichenholz, wovon er bei einem Klavierfabrikanten einen ansehnlichen Vorrat erwarb. Wie den schädlichen Einflüssen der Zeit auf die Bretter entgegen zu wirken wäre, darüber dachte er ernstlich nach und bemühte sich, aus dem Verhalten der alten Meister Rat zu schöpfen. Er fertigte die Holztafeln nicht aus einem Stück, sondern aus dreien, indem er drei dünne Tafeln — doch war die mittlere dicker — kreuzweis übereinanderlegte, so daß die Fasern der mittleren zu denen der beiden äußeren rechtwinklig liefen. Durch diese Schichtung, die indessen auch keine volle Sicherheit bieten soll, hoffte er das Reißen, Werfen und Verbiegen des Holzes zu vermeiden. Dem nämlichen Zwecke diente ein auf der Rückseite der Tafel angebrachter harthölzerner Rost, den er sogar durch darauf angeschraubte Eisenbänder verstärkte, um gegen ein etwaiges Arbeiten des Brettes einen kräftigen Widerstand zu schaffen.

Die dergestalt hergerichtete Holztafel rüstete er in ziemlich engem Anschluß an die Weisungen des Theophilus. Zuerst klebte er mit Kasein, also mit dem stärksten Leim, ein Stück rohe Leinwand über die ganze Fläche, dann tränkte

er diesen Überzug mit dünnem heißem Leimwasser aus Kölner Leim und strich nun schichtenweise den warmen Kreidegrund darauf, den er aus Champagnerkreide und Kölner Leim bereitete. Für die oberste Schicht verwendete er Kreide und Gips, weil Gips den Grund härter und blanker macht und weniger Farbe einsaugt als Kreide. Er legte nämlich sehr viel Gewicht darauf, daß die Tafel möglichst blank war und, ohne doch mit Öl getränkt zu sein, möglichst wenig aufsog. War dieser Kreidegrund, dessen Dicke kaum über einen Millimeter betrug, trocken geworden, so wurde er mit Bimsstein geschliffen.

Und nun war die Tafel bereit, das Bild zu empfangen.

Böcklins sichtbare Vorarbeiten für ein Gemälde waren in der Regel sehr nahe beieinander. Er begann erst mit der Arbeit, wenn er das Werk im Kopfe fertig hatte. Es war ihm das Vorstellungsvermögen des fertigen Bildes und die Gabe verliehen, es bloß gedankenmäßig zu fördern, ohne einen Strich zu zeichnen. Er besaß ein solches Gedächtnis, daß er bei der Ausführung alles noch wußte, was er sich gedacht und vorgestellt hatte.

Seine ganze Hilfe bestand oft nur in kleinen Papierfetzen, worauf er mit wenigen Strichen die Werte und Gegenwerte der Hauptlinien angegeben hatte. Solche Blättchen, aus denen ein anderer nicht klug wurde, zog er in Kollers Gegenwart zuweilen aus der Tasche und besah und überträumte sie. Seine gewöhnlichen Wegweiser jedoch bildeten kleine Skizzen, mit grüner Erde und Weiß auf dunkelgraues oder graugrünliches Papier gemalt; höchstens, daß er noch ein wenig Braun oder Schwarz hinzufügte.

Diese unscheinbaren Blätter, die fast nur helle und dunkle Flecken zeigen und im einzelnen oft wenig genug erkennen lassen, vielleicht einen Baum oder eine Figur, bedeuteten für ihn bereits die Erledigung der Hauptaufgabe, nämlich die Fixierung des Lichtganges. Dem großen Kolo-

risten war das wichtigste Problem nicht die Farbe, sondern die Verteilung von hell und dunkel. Und da ist vor allem festzuhalten, daß er auf den Wechsel, nicht auf die Konzentration des Lichtes ausging. Nicht nur von links nach rechts, sondern womöglich auch von unten nach oben setzte er durch das ganze Bild: hell gegen dunkel, hell gegen dunkel und so weiter, aber niemals: hell, dunkel, dunkler oder: dunkel, hell, heller. Häufig betonte er: „Die Hauptsache in einem Bilde ist, daß sich alles gut trennt." Er wollte daher von einem Jneinanderschwimmen der Farben, das doch die Natur hat, nichts wissen und lehnte darum auch Abendstimmungen ab.

Mit diesem Nebeneinander von hell und dunkel, das er begreiflich in seinen Werken nicht allenthalben streng innehalten konnte und wollte, bürdete er sich keine geringe Mühe auf. Begab sich sein Schüler Albert Welti auf das Gebiet der Komposition, so verlangte er gleiche Mühe auch von ihm und zwar mit einem Nachdruck, daß den Jüngern etwa das Gefühl anwandelte, der Ernst des Meisters arte in Zwängerei aus. Dieser Wechsel, allerdings mit der durchschnittlichen Einfachheit der ganzen Anlage, ist der Grund, warum Böcklins Bilder so dekorativ wirken und selbst in kleinen Schwarzweißwiedergaben sich dem Beschauer so kräftig einprägen.

Böcklin wußte, welche Dämonen die Künstlerseele belauern, wenn sie ein Bild ausdenkt. „Man soll," warnte er, „ein Bild nicht nur, wie die Cornelianer tun, in Linien aufbauen; die Linien geben nicht überall den Ausschlag, vielmehr spielt die Verteilung der Farbe in ihrer verschiedenen Kraft und Fleckenstärke eine ebenso große Rolle. Ebensowenig soll man das Bild, wie die Helldunkelmaler, nur in Licht und Schatten aufbauen. Das ist unnatürlich, da das Licht überall hinfällt."

Bezüglich der Anordnung des Gegenständlichen war er

ein Anhänger der alten Schule. Er forderte, daß die Hauptsache in der Mitte stehen solle. Das Gemälde eines neueren Franzosen, das bedeutend Furore machte, erregte, als er es in einer Zeitschrift in Kollers Atelier reproduziert fand, seine Galle in nicht geringem Maße, weil die Figuren, die letzte noch vom Rahmen halbiert, nur die eine Bildhälfte füllen, während die andere leer ist.

Trat er nun nach reiflicher Überlegung an die Staffelei, so begann er mit grüner Erde, selten mit Umbra, auf der blanken Fläche die Zeichnung zu suchen. Mit spitzem Pinsel setzte er einen feinen Strich neben den andern und wusch mit dem Schwamme wieder weg, was nicht paßte. Zuerst war alles sehr dünn und verblasen, so daß er gleichsam wie aus dem Nebel heraus arbeitete. Schritt für Schritt kam er tiefer in die Bildwirkung hinein, fügte Braun und Schwarz hinzu und mitunter sogar etwas Weiß.

War es nun an dem, daß der Entwurf, auf den ein Hinzutretender nicht leicht einen Reim zu machen sich getraute, Böcklins vorgreifender Phantasie genügende Handhaben bot, so ging er meistens sofort zum Fertigmalen über, und zwar fing er mit dem Himmel an, malte also von hinten nach vorn. „Es ist sehr wichtig," sagte er, „wo man beginnt. Ein Bild soll man von vorn nach hinten entwerfen, malen dagegen soll man es von hinten nach vorn, das heißt von dem Hintergrund nach dem Vordergrund. Dadurch wird vermieden, daß man hinten im Dreck abtönen muß, weil man vorn nicht kräftig genug in die Farbe gegangen ist."

Mehrfach wies er auf die Gefahren des Malens bei zu starker Beleuchtung. „Die Bilder, die später meistens doch in Zimmern aufgehängt werden, wirken sonst monoton." Er fand, daß Holbeins Gemälde im Basler Museum schon zu viel Licht hätten. Er hatte auch nichts einzuwenden gegen das Malen in einfachen Nordlichtstuben. „Die Ateliers sind erst mit dem Helldunkel aufgekommen."

Blieb er mit den vorschwebenden Gebilden im reinen, so vermochte er ihnen gewöhnlich rasch Gestalt zu verleihen. Freilich die sieghafte Zuversicht trug ihn selten, die so manchen Maler stracks zum Ziele leitet. Die Arbeit war für ihn ein steter Kampf mit dem Material und ging ihm sehr oft nicht leicht von der Hand. „Ein jedes Bild," pflegte er zu sagen, „ist nur ein Versuch." Wie seine Zeichnungen besitzen auch seine Gemälde nichts Virtuosenhaftes. Seine Technik hat fast etwas Mühevolles und ist ohne Eleganz, jedenfalls immer ohne Prätension. Sein Vortrag ist einfach, sorgfältig, fast ängstlich. Sein Strich zeigt nichts Renommistisches, wie zum Beispiel der eines Franz Hals. Man sieht überhaupt auf seinen Bildern gar keinen Pinselstrich. Er wußte es natürlich wohl und bemerkte darum: „In der Natur gibt es auch keine Pinselstriche."

Ein durchdringender Verstand veranlaßte ihn, häufig innezuhalten und nachzurechnen. Eine Stunde konnte er prüfend vor seiner Arbeit stehen oder sitzen. Das tat er namentlich in der Dämmerung, wenn das eigentliche Tagewerk beendet war. „Da kann man außerordentlich viel sehen. Das nützt mehr als das Blinzeln, um die Fleckenwirkung zu beobachten."

Wie bedächtig er sich im voraus alles zurechtgerückt hatte, die Nötigung zum Ändern blieb nicht aus. Er betonte immer wieder, ein solcher Zwang zur Änderung ergebe sich nicht daraus, daß man diese oder jene Einzelheit unrichtig gemacht habe, und darum bringe auch eine noch so mühselige und gewissenhafte Korrektur keine Heilung, sondern dieser Zwang folge aus einem Denkfehler, der bereits in der ursprünglichen Anlage stecke und darum an dieser einen Eingriff nötig mache.

Derartige Änderungen verursachten ihm das meiste Kopfzerbrechen und zehrten einen merklichen Teil seiner Arbeits-

zeit auf. Im Grunde lief es dabei fast regelmäßig auf Vereinfachung des Motivs hinaus. Er sagte zu Floerke: „Nächst dem Zusammenfassen seiner Vorstellungen und Mittel besteht die Kunst in dem Erkennen und Hinauswerfen des Überflüssigen.“

Seiner in Kunstdingen resoluten Natur entsprachen einschneidende Eingriffe. Weil er sich nicht mit Halbheiten am Übel vorbeidrückte, sondern es an der Wurzel faßte, darum haben fast alle seine Bilder etwas so Frisches und Müheloses. Er verfuhr rücksichtslos mit ihnen, aus dem Gefühl heraus, alles, was ihm gelungen sei, wieder zu können und nötigenfalls besser zu können. Vollständig fertige Schöpfungen, die er aus irgend einem Grunde verurteilt hatte, behandelte er in einer für andere kaum begreiflichen Weise. Die erste Fassung von „Dichtung und Malerei“ schnitt er aus dem Rahmen und stampfte im Zorn darauf herum und die aus dem Jahre 1873 stammende „Pieta“ benutzte er als Tisch, worauf er hantierte, in den er schnitt und stach. So sah es in Florenz 1875 Betsy Meyer, die Schwester Konrad Ferdinands.

War er zur Änderung entschlossen, so ließ er auf Ölbildern die verworfene Stelle oder Partie einfach weghobeln, nach welcher Prozedur der Kreidegrund leicht wieder aufzubringen ist, da man natürlich nicht tiefer hobelt, als bis man die Farbschicht weg hat. Muß neuer Kreidegrund aufgetragen werden, so kann man ihn leicht mit der stehengebliebenen Malerei verschleifen. Ohne eine kleine Schmiererei läuft es allerdings nicht ab. Bevor er bei den Firnisbildern dieses Radikalmittel wählte, versuchte er erst mit reinem (neunzigprozentigem) Spiritus seinen Zweck zu erreichen, indem er die betreffende Stelle damit bestrich und unter Umständen auch noch Schmierseife zu Hilfe nahm, worauf es möglich war, die Malerei abzuheben oder mit Bimsstein wegzureiben. Da er einen gehörigen Respekt

vor dem Durchwachsen des Unterliegenden empfand, das man ja an vielen alten Meisterschöpfungen wahrnimmt, so hielt er sehr darauf, keine dunkeln Teile, besonders wenn sie in die Luft ragten, einfach hell zu übermalen, da sie später leicht wieder durchschlügen. Übrigens gestattet Tempera kaum, auf einem dunklen Ton einen hellen zu erreichen.

Ohne Umgestaltungen mögen wenige seiner Werke zu stande gekommen sein. Die bezüglichen Aufzeichnungen des Malers Schick sind unschätzbar und von einem Reichtum, neben dem unser Wissen aus der Zürcher Zeit des Meisters dürftig ist, wobei freilich zu erwägen bleibt, daß der vierzigjährige Böcklin ganz anderen Wandlungen unterworfen war, als der Mann von sechzig Jahren.

Die Änderung am „Schweigen im Walde“ dünkt mich von allen an den in Zürich entstandenen Bildern die merkwürdigste, weil sie durch Gottfried Keller veranlaßt wurde. Wenige Tage nach einem Besuche in Böcklins Atelier berichtete er mir folgendes: „Jetzt malt der Böcklin ein schönes Bild. Den beneide ich, der das Geld hat, es zu kaufen. Es ist eine Waldeinsamkeit, ein junges Weib, das auf einem Einhorn über eine Waldwiese reitet. Ich sagte ihm, wenn er das Bild ‚Waldeinsamkeit‘ taufen wolle, so müsse das Weib eigentlich im Walde drinnen reiten, nicht vor dem Wald. Das gab er zu und fragte mich, wo in der Umgebung Zürichs man die schönsten Tannen finde. Ich sagte ihm: ‚Bei Adliswil‘. Da ist er hingefahren und hat sich die Bäume angesehen, ohne einen Strich zu zeichnen.“

Neben dem Centaur, der in der Dorfschmiede vorspricht, drängte sich anfänglich eine Centaurin hervor, ein dralles Geschöpf mit gerötetem Gesicht und mächtigem Busen. Sie deutete auf den Fußschaden ihres Gatten mit einer Handbewegung, die besagen wollte: „Siehst du, Alter, ich hab's

schon lange gewußt, daß du nicht mehr fest auf den Füßen bist!" So erklärte Böcklin das beinahe vollendete Bild Johannes Brahms und Friedrich Hegar, die ihn zusammen im Atelier besuchten. Später tilgte er das Pferdeweib, offenbar, weil seine fette Gegenwart und patzige Gebärde den Blick des Beschauers allzusehr abzog von der Hauptsache, nämlich vom Centaur und seinem Ansinnen an den Dorfschmied. Zugleich gestattete ihm diese glückliche Vereinfachung, das Motiv statt mit drei mit zwei Hauptpersonen zu lösen und dadurch eindringlicher zu formulieren. Wie nun das Gemälde fertig schien, nahm er noch eine weitere Änderung vor: ursprünglich betrachteten nämlich der Schmied und die wenigen Umstehenden den Centaur und sein Verlangen mit erstaunten Blicken. „Das ist ein Denkfehler," entschied Böcklin; „es muß ganz selbstverständlich und etwas Gewöhnliches sein, daß er sich beim Schmied beschlagen läßt."

An der „Pieta" hatte ihm die Schmach, die ihr 1873 auf der Wiener Ausstellung Hängekommission und Kritik angetan hatten, den Geschmack dermaßen verdorben, daß er ihr über ein Jahrzehnt lang kaum mehr einen Blick gönnte. Nun nahm er sie 1885 in Zürich wieder vor und schuf sie um, wobei er namentlich die Figur der Madonna änderte. Von einer anderen Änderung berichtet gleichfalls der Gewährsmann Albert Welti: Böcklin hüllte den erst sehr farbenprächtigen „Cimbernkampf" in Nebel, um den Vorgang, das heißt die Überrumpelung der Römer durch eine Germanenhorde, besser zu motivieren. Im „Gang nach dem Bacchustempel" entfernte er einen Baum, der ganz vorn links im Bilde gestanden hatte. Daß er in „Sieh, es lacht die Au" die Orangenbäume durch Zypressen ersetzte, teilt Floerke mit. Schließlich wäre noch zu erwähnen, daß die Haltung des Pfeilschleifers Amor im Triptychon „Venus Genitrix" und die der Madonna im Mittelstück der „Marienlegende" ursprünglich eine andere war.

An der Stelle des Brunnens in „Vita somnium breve“ befand sich anfänglich eine große weiße Tafel und darauf ein Gedicht, das Böcklin selbst verfaßt und mit höchst sorgfältig ausgeführten schwarzen römischen Buchstaben aufgemalt hatte. Dieses Gedicht lautete:

Das Leben ist am Morgen
Viel Glück und ohne Sorgen.
Jedoch es hält nicht an,
Das Kind wird Weib, wird Mann.
Es folgt ein höhres Streben
Nach größerm Glück im Leben,
Viel Freude und viel Not,
Zuletzt ein sanfter Tod[1]).

Die bei Böcklin einzige Einfügung eines Textes in ein Bild ist wohl zurückzuführen auf die bewußte Anlehnung an irgend eine mit erbaulichen Sprüchen begleitete Darstellung der Lebensstufen, die Schriftsteller früherer Jahrhunderte gerne auch dramatisch faßten, wie zum Beispiel gerade in Böcklins Vaterstadt Pamphilus Gengenbach mit seinem Spiel „Die zehn Alter dieser Welt“. Übrigens hatte es mit dieser Hauptänderung am Bilde sein Bewenden noch nicht; vielmehr wurde die ursprüngliche Gestalt des Brunnens durch eine neue ersetzt und von den drei Kindern, die da spielten, eines ausgemerzt.

Rückte Böcklin das Bedürfnis nahe, etwas Aufgeführtes ganz oder teilweise niederzureißen, und vermochte er über das Was und Wie nicht in Kürze mit sich einig zu werden, so stellte er das Bild bei Seite und machte sich hinter ein anderes, unter Umständen auch hinter ein drittes und viertes; denn er hatte immer ein Trüpplein solcher unerlöster Gebilde. So nützte er seine Zeit aus und umging die Gefahr,

---

[1]) Eine etwas andere Fassung bei Floerke, S. 76: „Die Jugend ist am Morgen Voll Licht und ohne Sorgen. Jedoch es hält nicht an, Das Kind wird Weib, wird Mann. Es folgt ein rastlos Streben Nach höherm Glück im Leben, Bald Freude und bald Not, Zuletzt der süße Tod.“

sich allzulang in ein Problem zu verbeißen. Darin liegt eine der Erklärungen seiner Fruchtbarkeit.

Er pflegte zu äußern, wenn man ein Bild auch nicht berühre, ja nicht einmal ansehe, der Geist arbeite im stillen doch daran weiter. Und ganz die Frucht seiner harten Selbstzucht war der Rat: „Will sich ein Einfall, und wäre er an und für sich noch so gut, in keiner Weise in ein Bild einfügen, so warte man nur nicht lange, sondern werfe ihn resolut hinaus.“

Durch Not, Leid und Grübelei aller Art führte ihn geheime Urkraft der schöpferischen Tätigkeit immer bald wieder zur Arbeit und stellte ihn vor Vorwürfe, die meistens von vornherein die Gewähr der Vollendung in sich schlossen. Er hat wenige künstlerische Gedanken zu verwirklichen begonnen, die er als einer wirklichen Entfaltung unfähige liegen lassen mußte. Selten hat er auch irgend einen beliebigen Einfall gleich, nachdem er ihm geschenkt worden war, in Angriff genommen und durchgeführt. Darum steht in der Werkstatt seines Lebens fast kein Stückwerk und kaum etwas Unbedeutendes. Über ihm schwebt der Zauber der Natur selbst: alles entwickelt sich langsam und stufenmäßig, und völlige Freiheit, ja Ungebundenheit der Künstlerlaune vermählt sich mit haushälterischem Geiste.

Selbstverständlich blieb es ihm nicht erspart, daß sich manches Motiv seinen Händen entwand, daß manch anderes sich lange sträubte, bevor es sich durchaus ergab. Die „Nacht“ zum Beispiel, die er schon von Florenz mitgebracht hatte, vermochte er während der sieben Zürcher Jahre nicht zu bemeistern, sondern erst in Italien; und gewiß fühlt man als die Folge einer langen und nicht völlig von Erfolg gekrönten Mühsal der schwebenden Gestalt etwas Gequältes an. Besucher des Zürcher Ateliers dünkte die „Melancholie“ gänzlich fertig und abgeschlossen zu sein; aber erst 1900 signierte und gab sie Böcklin aus der Hand. Er hatte kurz

vorher einem Freunde in der Nähe seiner Villa zu San Domenico Disteln gezeigt, die er als Gewandmuster in diesem Bilde verwerten wollte und auch wirklich verwertete.

Vielleicht waltete hier etwas Besonderes vor. Wie viele Maler ein oder zwei Bilder schaffen, von denen sie sich, weil sie die treusten Spiegel ihres Geistes sind, nur mit Schmerzen oder gar nicht trennen, so konnte sich Böcklin, so leicht er seinen Werken sonst den Rücken drehte, vermutlich lange nicht entschliessen, an das Bild der ernsten Göttin, der auch in seinem Busen ein Altar aufgerichtet war, die letzte Hand zu legen und es dann von seiner Schwelle scheiden zu lassen.

Geheimnisvoll ist Böcklins Ausreifen und Auswachsen. Immer mächtiger hat er sich emporgereckt, und erst der Tod hat seiner Entfaltung ein Ziel gesetzt. Wie der alternde Gottfried Keller sich häufig prüfte und behorchte, von der peinlichen Furcht heimgesucht, er möchte einrosten oder gar, wie er sich ausdrückte, „ein alter Simpel" werden, so spürte Böcklin argwöhnisch nach den Anzeichen eines allfälligen Stillstandes und Verknöcherns in Manier. Zweifel an seinem Talent, an der Richtigkeit der von ihm eingeschlagenen Kunstpfade scheinen ihn nicht beklemmt zu haben, oder er verbarg sie wenigstens. Das Einzige, was Koller, der ihm doch nahe stand, von solchen Stimmungen wahrnahm, war, daß Böcklin, als seine „Cimbernschlacht" gleichzeitig mit ein paar Tierbildern seines Freundes im Künstlergütchen ausgestellt war, nach einem langen Blick auf beider Schöpfungen sagte: „Man sollte halt nicht machen, was man nicht kann!" womit er offenbar die Pferde auf seinem Gemälde meinte.

Aber widerwärtig grinste ihm das Gespenst jenes künftigen Tages entgegen, wo er den Schacht seiner Erfindung erschöpft sehen müßte und in Gedanken und Technik nur sich selbst wiederholte.

Tausendfältig erlebt ein solcher Geist das ernste Wort, daß das Leben kurz und die Kunst lang ist. Um der Kunst willen gibt er wohl dem Wunsche Raum, noch einmal jung zu sein. In den letzten Jahren tat Böcklin gelegentlich zu seiner Tochter die Äußerung: „Jetzt wüßte ich, worauf es ankommt in der Malerei. Könnte ich nur noch einmal von vorn anfangen!“[1]) Und man begreift seinen Ausspruch, als man ihn fragte, ob ein gewisser junger Maler Talent habe: „Talent? Er soll dreißig Jahre arbeiten, dann will ich's ihm sagen!“

Seine Entwicklung währte lange, weil sie langsam war. Trotz seiner Sensibilität und der gelegentlichen reizbaren Heftigkeit war er eine langsame Natur. Selbst in den Zeiten der Not überhastete und verstrudelte er nichts, sondern gönnte sich auch zum Kleinsten die nötige Zeit. So zuwider ihm das Schreiben war, das geringfügigste Briefchen, jede Postkarte schrieb er ordentlich und fast gemessen. Redete man ihn an, so geschah es nicht selten, daß er eine Weile mit der Antwort zuwartete. Er konnte ein Bild oder eine Pflanze und dergleichen eine Viertelstunde betrachten, ohne sich zu rühren.

Wenn ihm die Parze den Lebensfaden nicht länger bemessen hätte als einem Raffael, was wäre er uns? Die kühnste Prophezeiung aus seinem achtunddreißigsten Lebensjahre mußte hinter seiner späteren Größe zurückbleiben, und der verwegenste Geist konnte seine schließliche Bedeutung damals nicht verkünden. Obgleich er schon als Knabe mit einseitiger Heftigkeit der Kunst zustrebte und ihr hernach mit ungeteilten Kräften diente, ist er doch spät ganz er selbst geworden. Er hat lange eklektisch herumgetastet und sehr spürbare Einflüsse Gleichaltriger erlitten, die er an Begabung übertraf. Es wiederholte sich, daß er, nachdem er plötzlich und ruckweise etwas geschaffen, was kein anderer konnte,

[1]) Ernst Würtenberger a. a. O. S. 12.

wiederum, schulmeisterlich geredet, einen Rückschritt machte, so daß sich die Eigenheit seiner scharfen und überraschenden Züge vorübergehend etwas verwischte. Ganz gefunden hat er sich erst ums fünfundvierzigste Jahr, damals, wo er sich mit dem Fiedler Tod und an der Säule stehend malte. Und erst, wie er völlig auf seinen eigenen Weg gekommen war, vermochten ihm ein halbes Jahrzehnt lang Publikum und Kritik nicht mehr zu folgen.

Bekanntlich hat er eine ganze Reihe von Motiven nach längeren oder kürzeren Zeitabständen in neue Form gegossen, darunter einige sogar mehrmals. Nur bei den Wiederholungen der Toteninsel leitete ihn der Wunsch der Auftraggeber, sonst inneres Bedürfnis. Er wollte an einem erprobten Vorwurf sich vergewissern, daß er an Geist und Technik ein anderer, ein Vorgerückter geworden war. Eben weil ihm die frühere Formulierung eines Motivs nicht mehr genügte, nahm er es abermals zur Hand.

Was bei einer weniger reichen und tiefen Natur handwerksmäßige Bequemlichkeit und Erschöpfung wäre, das ist bei ihm stetig sich erneuernde Jugend und kräftiges Vorschreiten. Ein vollkommenes Gegenstück zu diesem Wiederergreifen und Neugestalten der gleichen Motive finde ich bei keinem großen Maler, sondern nur bei einem Dichter, bei Böcklins gleichaltrigem Landsmann Konrad Ferdinand Meyer.

Wie eigen, daß Böcklin, der so rotbackig lacht und tollt, dessen Lebenslust zuweilen so derb und saftig einherstolziert, bis ans Schwabenalter heran sich häufig als einen melancholischen Maler zeigt, der nur gelegentlich aus seinen Träumen heiter auflächelt. Er ist von Jugend auf ein kräftiger, fröhlicher Geselle gewesen, zu Lachen und Becherlupf, zu Schwank und Schabernack aufgelegt. Allein den Humor hat der Künstler erst gefunden, nachdem er ein Vierteljahrhundert vorwiegend ernste Sachen gemalt hatte.

Was Böcklins Metamorphosen ein besonderes Gepräge aufdrückt, das sind die Wandlungen seiner maltechnischen Absichten.

Die großen Maler seit den Brüdern van Eyck haben sich mit der überkommenen Technik beholfen und sich ihren Wendungen angeschlossen, wobei natürlich jeder einzelne nach Neigung, Fähigkeit und Bedürfnis dieses und jenes versuchte und Geheimnisse und Vorteile eroberte. Unter den Großen ist Böcklin der erste und einzige, der die überlieferte und allgemein gebräuchliche Technik aufgab und sich einer von der zeitgenössischen abweichenden zukehrte.

Während der ersten Lebenshälfte bediente er sich für Staffeleibilder ausschließlich der Ölmalerei. Dann suchte er über ein Jahrzehnt nach einem Ersatz dafür; und im letzten Drittel seines Daseins benutzte er Tempera, wenn auch meistens in Verbindung mit Firnisfarben.

Im Grunde war er in diesen Dingen kein Neuerer, sondern ein Reaktionär.

Auf der Höhe der Meisterschaft zeichnete er seine Stellung und Ziele ungefähr folgendermaßen: „Die reinen Temperabilder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts haben sich am frischesten erhalten und besitzen eine unveränderte Klarheit. Über Dauer und Schönheit der Farbe kann man sich also nur bei diesen Alten Rats erholen, ganz besonders bei den Brüdern van Eyck. Indem diese den Zauber der Firnislasuren entdeckten, das heißt die Schönheit der in dünner Schicht über einen Kreide- oder Gipsgrund gezogenen Firnisfarbe, und bei späteren Versuchen auf die Emulsionstempera gerieten, errichteten sie ein sicheres Malsystem, das die feingestimmteste Farbenpracht mit höchster Plastik vereinigte und vor allem ein feineres Abstimmen der Farbe gestattete als die pure Gummitempera. An diesem System hielten die Maler der Frührenaissance fest, bis dann Lionardo da Vinci kam. Er warf das Helldunkelproblem

in die Malerei, das eigentlich ein plastisches und gar kein malerisches Problem ist. Dadurch wurden viele Maler gegen die Farbe mehr und mehr gleichgültig. Das Helldunkel steht noch heute im Vordergrund und herrscht als Luftperspektive. Ihr opfern die Maler eine kräftige dekorative Wirkung. Diese ist aber eine erste Anforderung an ein Bild. Will man die dekorative Wirkung nicht, so genügt ja das Zeichnen und ein kleineres Format. Solange man den van Eycks folgte, blieben die Farben durchaus klar, trotz der gilbenden Wirkung des Öles, wovon man allerdings für die Lasuren nur eine geringe Menge brauchte. Erst später scheint man dazu gelangt zu sein, das deckende Ölweiß und seine vielfältigen Mischungen mit den anderen Farben (die sogenannten Tinten) zu verwenden. Wie weit man es seitdem gebracht hat, sieht man ja: je dicker die Farbe, desto mehr Öl war von Nöten, und so ist es denn kein Wunder, wenn die Bilder gelb, schwarz und unscheinbar werden. Die Unsolidität hat bis in unsere Tage größere Fortschritte gemacht. Neuere Bilder haben sich nicht so viele Jahrzehnte gehalten als die der alten Meister Jahrhunderte. Zu diesen alten Meistern also müssen wir zurück."

Die Farbenwunder der Altniederländer erblickte Böcklin erstmals in Brüssel und Antwerpen, noch vor seinem zwanzigsten Jahre. Nach Kollers Zeugnis machten sie ihm damals keinen besonderen Eindruck, jedenfalls einen geringeren als die Schöpfungen eines Rubens und van Dyk. Sie waren von der Farbengebung seiner Zeitgenossen so weit entfernt und Böcklin verfügte auch noch über eine so dürftige technische Erfahrung, daß ihm in jenen Jugendtagen Gedanke und Wunsch schwerlich aufstiegen, so etwas anzustreben. Sein Farbensinn war noch zu wenig entwickelt, um von dieser entlegenen Kunst eine unmittelbar befruchtende Berührung zu empfangen. Der Funke, der die Farbenlust in ihm entzündete, sprang erst anderthalb Jahrzehnte später

von den pompejanischen Wandgemälden in seine Seele, und selbst von da an währte es noch viele Jahre, ehe er sich zum ersten Koloristen des neunzehnten Jahrhunderts auswuchs. Wie beschwerlich und voll von Hindernissen der Weg war, den er noch zurückzulegen hatte, zeigt die Ende 1867 oder Anfang 1868 entstandene Schöpfung „Magdalenens Trauer beim Leichnam Christi“. Sie ist noch so gut wie farblos.

Böcklins Kolorit beruht nicht auf der Besonderheit seiner Pigmente, sondern auf der Malweise. Er besaß keine Farben, die andere nicht haben oder sich nicht leicht verschaffen könnten. Auch hätte er damit nicht geheim getan, so wenig er es mit seinem Verfahren tat. Im Gegensatz nämlich zu so vielen Malern, die mit ihren Praktiken und Geheimnissen streng hinter dem Berge halten, verhehlte er keine einzige der Errungenschaften, denen er oftmals erst nach jahrzehntelangen Versuchen beigekommen war. Er schüttete sie vielmehr vor Zünftigen und Laien rückhaltlos aus, nahm auch in Zürich Albert Welti ins Atelier, nicht bloß um eine Hilfe an ihm zu finden, sondern um ihn der ganzen Fülle seiner Technik teilhaft werden zu lassen. Er wünschte sogar seine Malweise geflissentlich vorzuzeigen, um, wie er meinte, andere Maler auf den richtigen Weg zu bringen. Nur sie schriftlich festzulegen und die Aufzeichnung dem Druck zu überantworten, dazu entschloß er sich nicht, weil „der erste Erfolg einer solchen Mitteilung wäre, daß ich von sämtlichen Malern, die reinfallen, verflucht und verwünscht würde, und weil die Mitteilung aller dieser Hindernisse durchaus fruchtlos“ sei. Er behauptete auch, dazu gehöre anhaltender Unterricht, also eine Schule[1]. Wahrscheinlich aber war der letzte Grund, der ihn von solchen Aufzeichnungen zurückhielt, seine heftige und mit den Jahren wachsende Abneigung gegen die widerwärtige Unmuße des Schreibens.

---

[1]) Henri Mendelsohn a. a. O. S. 218.

Er selbst sprach sich die Lehrgabe rundweg ab. Richtiger hätte er wohl gesagt: die Lehrfreude. Nicht leicht nämlich vermochte er, als eine eigenwillige Natur, die, oft unbewußt, in allen Kunstdingen jeden Augenblick das Gewicht ihrer geschlossenen Anschauung in die Wage wirft, sich in einen andern zu versetzen, meinte auch, im Grunde müsse jeder sich selbst behelfen und auf eigenen Füßen stehen lernen. Auf Akademien hielt er nichts und verurteilte den in den Schulen verübten Zeichenunterricht als einen Verderb des Kunstsinnes.

Nach dem Urteile seines dankbaren Schülers Albert Welti war er ein so trefflicher Lehrer, wie er nicht leicht wiederkehrt. Obgleich zuweilen zugeknöpft und verstimmt, sprach er doch in der Regel liebenswürdig, ja väterlich über alles mögliche. Er verfügte über die Gabe, seine unvergleichlichen technischen Einsichten faßlich und ausgiebig darzulegen. Er drang sehr darauf, daß die jungen Maler wirklich Bilder malten und sich nicht in Studien und Velleitäten verlören. Auf Dingen, die nach seiner Ansicht von Wichtigkeit waren, beharrte er mit fühlbarem Nachdruck. Nicht leicht wird man etwas Sympathischeres finden, als was Albert Welti über ihn schrieb.

Obgleich sich Böcklin zu keinem schriftlichen Aufschluß herbeiließ über die Mittel, wodurch er die Leuchtkraft seiner Farben und Bilder erzeugte, so sind wir dennoch darüber ziemlich genau unterrichtet, da er gerade von diesen Dingen mit Vorliebe sprach.

Zunächst verwarf er, wie schon bemerkt, die präparierten fertigen Farben, wie man sie vom Fabrikanten und Händler bezieht, weil sie sich infolge konservierender Zusätze trüben. In Zürich erzählte er, das Öl habe er selbst gepreßt, da er immer betrogen worden sei, auch wenn er noch so viel bezahlt habe. Sodann rieb er die Farben möglichst fein, da sie bei solcher Beschaffenheit

weniger einschlagen: die Oberfläche wird nämlich beim Trocknen weniger rauh.

Wie für die Dauer der Farben war ihm für ihre Leuchtkraft die Wahl der Bindemittel entscheidend. Gummi bleibt, auch nachdem das darin befindliche Wasser verdunstet ist, durchsichtig und bindet kräftig. Denselben Vorteil bietet die Gummiöltempera, weil das wenige Öl, das sie enthält, von der Kreidefläche aufgesogen und somit gehindert wird, die Farbe zu verdunkeln.

Von größter Wichtigkeit ist natürlich auch der weiße Kreidegrund. Einmal wächst er nicht durch wie zum Beispiel Bolus und alteriert also die Farbe nicht. Und ferner kommt auf Weiß der eigentliche Charakter der Farbe am besten zur Geltung. Den unsagbaren Zauber jedoch, den gerade Böcklins auf Kreidegrund gemalte Bilder zeigen, diesem Kreidegrund hauptsächlich zuzuschreiben, geht wohl zu weit. Dieser Zauber liegt vielmehr in der Behandlung der übereinander liegenden Pigmente und, solange Böcklin mit Öl und Firnis malte, in der rationellen Entwicklung des Bildes aus der Untermalung heraus.

Böcklin nämlich, der überhaupt das Lasurenprinzip durchgebildet hat, wie nicht leicht ein zweiter, machte, wenigstens bis etwa 1887, so ziemlich alles mit Lasuren, was sich damit machen ließ.

Gewöhnlich setzte er eine leichte Deckfarbe auf den Kreidegrund und veränderte diesen einzelnen Lokalton durch Lasuren. Ohne Not mischte er nicht. Er behauptete, er operiere immer mit wenigen Farben, und damit könne man jedes Problem lösen, wenn man sich's nicht mit Zwischenfarben bequem machen wolle. Die violetten Gewänder zum Beispiel im „Gang nach dem Bacchustempel" erzielte er nicht durch Mischung von Blau und Rot, sondern dadurch, daß er sie zuerst blau malte und dann mit Rot lasierte. Auch das Durchscheinen nackter Körperteile durch gazeartige Stoffe

brachte er mittels Lasieren zu stande: über das Bein der einen weiblichen Figur in „Frühlings Erwachen“ legte er ganz dünnes Rot, das er nur in den Falten deckend auftrug.

Trotzdem er Weiß als Lokalfarbe für die Lüfte, zur Modellierung der Gesichter und so weiter nicht umgehen konnte, so vermied er doch tunlichst, es mit anderen Pigmenten zu mischen, und strengte sich nach Kräften an, wenn er einen Lokalton im Licht verändern wollte, eine Farbe herauszufinden, die diese Nüance ohne Zusatz von Weiß ergab. In diesem Punkte deckt sich seine Technik durchaus mit derjenigen des Rubens, dessen oberster Grundsatz war, niemals Weiß in den Schatten zu benützen.

Später, als er sich dem Kirschgummi zuwandte, hat er, was schon durch die Natur des Materials bedingt war, die Lasurtechnik weniger ausgiebig verwendet. Sondern er setzte womöglich gleich die Nüance, die er haben wollte, auf den weißen Grund und veränderte sie nur ein oder höchstens zweimal mit halbdeckendem Pigment und ließ auch oft stärker als früher den Kreidegrund durchschimmern. Dadurch erhielten die Bilder etwas Helleres, Unmittelbareres und, wenn man will, mehr Pleinairistisches. Aber jene wunderbare Einheit des Tones, die seinen früheren Schöpfungen in so hohem Grade eignet, büßte er durch diesen wesentlichen Verzicht auf die Lasur ein. Ungefähr um sein sechzigstes Jahr beginnt diese Wandlung.

Indem er die Kirschgummitechnik ergriff und die Hilfe der Lasur zum größten Teil aufgab, tauschte er dafür die stärkere, unmittelbare Kraft der Farbe ein. Er läßt den durch eine gewisse Monochromie immerhin noch gebundenen Kontrast fahren und setzt dafür den reinen Kontrast ein, das heißt er verwendet die Farbe dynamisch.

Über den Ursprung einer Farbe, verlangte er, soll man sich immer Rechenschaft geben und sie daher möglichst wenig verändern. „Rot zum Beispiel,“ sagte er, „suche ich ganz

einfach zu behandeln wie die Meister des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts: die Lichter setze ich mit Mennig auf und schattiere mit Karmin." Er bemühte sich, den Lokalton im Schatten möglichst wenig zu verändern, was natürlich nicht überall möglich war, wie er denn öfter den Fleischton im Schatten mit Grün überging.

Man irrt, wenn man die Macht seines Kolorits einem rücksichtslosen Draufgehen in die Farbe zuschreibt. Vergleicht man ihn mit manchem Maler unserer Tage, der kräftig in die Farbe steigt und, weil er ihren Wert nicht richtig bemißt, nur unruhig wird, statt farbig, so wird man gewahr, daß Böcklin meistens ein zurückhaltender Kolorist ist. Er selbst hat darauf hingewiesen, daß zum Beispiel das Blau seiner Lüfte gewöhnlich nur eine Nüance von Graublau ist. Er hat sogar die stärkste seiner Farben wohl immer ein wenig gebrochen. Denjenigen Farben, die er im Bilde hauptsächlich sprechen lassen wollte, verhalf er durch weiseste Berechnung der neutraleren, größeren Flächen, welche die stärkeren Farben tragen sollten, zur Wirkung.

Auf der Basler Jubiläumsausstellung, wo eine so beträchtliche Anzahl seiner Bilder vereinigt war, wie vorher und nachher nicht wieder, war mancher erstaunt, in ein Reich der Harmonie und beruhigter Heiterkeit zu treten, nicht aber, wie er vermutet hatte, in eine turbulente und sich überschreiende Versammlung greller Töne. Bei Böcklin sind eben nicht nur die absoluten Farbenstärken maßgebend, sondern die Verhältniswirkungen, welche, wie sie einen Ton zu dämpfen vermögen, ihn auch steigern können.

Böcklin besaß einen Kontrastsinn, wie ihn vielleicht nie ein Maler stärker besessen hat. Selbst die Schöpfungen seiner farblosen Periode, und wohl schon die allerfrühesten, ruhen auf dem Kontrast, nicht auf der Nüance. Immerhin bleibt, so früh er auch zu Tage trat, die mächtige und späte Ausbildung des Kontrastsinnes staunenswert.

„In der Natur," sagte er, „wirkt alles nur durch Kontraste." Das schärfte er namentlich auf Spaziergängen den Freunden häufig ein. Gelegentlich eines Ausfluges nach Schlieren unterhalb Zürich erklärte er, es sei lediglich das gelbe Uferschilf, das die Flut der Limmat so tief blau erscheinen lasse. Oftmals pflückte er unterwegs Blumen und machte, indem er sie gegeneinander hielt, auf die Farbensteigerungen durch Gegensätze aufmerksam.

Er seufzte manchmal, das Finden der richtigen Gegenfarbe sei eine schwere Sache, die ihn viel Zeit koste und übrigens nur durch das Gefühl, das sich allerdings veredeln lasse, nicht aber durch Theorie zu lösen sei. Um sich dieses Finden zu erleichtern, legte er im Atelier zuweilen farbige Gläser neben- und übereinander. Doch scheint es, daß er außer vor Rudolf Koller dieses Hilfsmittel geheim hielt. Auch eine kleine Schmetterlingsammlung besaß er, woran er Farbenkontraste studierte[1]); feinere bietet die Natur in ihrem reichen Füllhorn schwerlich, wie er selbst äußerte.

Böcklins Kontrastübung liegt darin, daß er niemals strikte Komplementärfarben zusammenbringt, sondern mit der Nüance der einen vorher ausbiegt. Sodann beruht sie auf einer durch das ganze Bild sich verzweigenden Wechselwirkung der Farben. Die Zusammenstimmung der Gegensätze und die dadurch erzielte Wirkung sind die Frucht einer ursprünglichen koloristischen Schöpferkraft, die noch langehin ihre tiefen Spuren in Kunst und Kunsthandwerk ziehen wird. Und mit diesem Farbengefühl verschwistert sich eine Berechnung, die zu ergründen allein schon ein Studium ist.

Vor allem ging er darauf aus, eine einmal angeschlagene Farbenstimmung zum stärksten Ausdruck zu bringen. Um das zu erreichen, mußte er natürlich jeden Farbenton ver-

---

[1]) Otto Lasius. A. Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius (1884—1889). Herausgegeben von Maria Lina Lasius. F. Fontane u. Co., 1903. S. 26, 79.

meiden, der dem gewählten Akkord einen anderen Klang verliehen hätte.

In der „Heimkehr“ bildet Rot derart die Dominante, daß man das Bild füglich eine Sinfonie in Rot nennen könnte. Dieser Grundton durchläuft alle Stufen vom tiefen Braun über das leuchtende Rot bis zu Gelb. Dieses letztere zeigt wiederum Nüancen, die zweimal beinahe symmetrisch ins Bild hineingesetzt sind: nämlich das rötliche Licht, schier auf derselben Höhe, wie das rötliche Haupthaar des Kriegers, und sodann, von diesen beiden Punkten beinahe in gleichem Abstand, ein helleres Gelb, wie es die Blätter der herbstlichen Birke zeigen.

Der Kontrast des Bildes baut sich zunächst auf dem Rot der herbstlichen Buchen und dem blaugrauen Himmel auf. Dadurch, daß Böcklin das rote Gewand des Kriegers im Wasser, das den Himmel spiegelt, widerscheinen läßt, wiederholt und verstärkt er den Kontrast, da er das blanke Rot des Kleides gegen das blanke Blaugrün des Wassers setzt. Es macht sich aber noch eine dritte Farbe im Bilde geltend, nämlich grün; und somit sehen wir hier den Dreiklang Rot-Blau-Grün mit der Dominante Rot. Im Mittelgrund ist Braungrün, also ein nach der Dominante Rot neigendes Grün; im Wasser und im Himmel ist Blaugrün und die Teichmauer zeigt Hellgrün: in allen drei Fällen ist also das saftige schreiende Grün, das heißt die direkte Komplementärfarbe zu Rot, vermieden.

Die Kontrastwirkung des Ganzen — warmes Rot gegen kaltes Blaugrau — wiederholt Böcklin in verschiedenen Nüancierungen. Zum Beispiel setzt er den rötlichgrauen Weg (rechts) gegen das Braungrün der Wiesen, den braunroten Weidenbusch (links) gegen ein kälteres Grün eines dahinterstehenden Baumes und so weiter. Aber alle diese Nüancierungen bleiben wohlgefügt innerhalb der großen Farbenmasse.

Da einer Farbe erst absolutes Schwarz und absolutes Weiß ihr volles Recht erteilen, so hat Böcklin im Vordergrund den schwarzen Hut mit weißen Federn eingeführt. Dieses Steigerungsmittel wiederholt sich abgeschwächt im Mittelgrund, nämlich in der Wandfarbe der Mühle, und, abermals abgeschwächt, in den Häusern links und rechts auf der Höhe des Hintergrundes. Zugleich bieten diese Abstufungen von Schwarz und Weiß ein raumbildendes Mittel, da reines Schwarz und Weiß nach dem Vordergrunde drängt.

Böcklin nahm, um das Zauberspiel der Gegensätze und magischen Verflechtungen noch wirksamer zu entwickeln, ungefähr seit dem sechzigsten Lebensjahre mehrmals eine Farbendreiteilung seiner Bilder vor, und zwar in dem Sinne, daß er dem unteren, mittleren und oberen Teil — oder also Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund — je eine Hauptfarbe des Dreiklangs zuteilte und nur kleinere Flecken der beiden anderen fehlenden hineinsetzte. Es handelte sich dabei jedesmal um den Akkord Rot-Blau-Grün. Er sagte zu Otto Lasius, als er von den Farbenkontrasten seines „Vita somnium breve“ sprach: „In jedem richtig gelösten Farbenproblem ist die Anwesenheit der drei Grundfarben Grün, Rot und Blau notwendig“ [1]).

Das markanteste Beispiel für die erwähnte koloristische Dreifelderwirtschaft ist „Vita somnium breve“, das feinste die „Gartenlaube“.

Die „Gartenlaube“ ruht gleichfalls auf dem Dreiklang Rot-Grün-Blau. Der Huptton des unteren Bilddrittels ist Rot, der des mittleren Grün und derjenige des oberen Blau. Im unteren Drittel ist das Blaurot der Erde die größte rote Fläche. Der rote Charakter wird gesteigert durch die zinnoberroten Tulpen. Eine schwächere Nüance ist der licht-

---

[1]) Wenn Otto Lasius a. a. O. angibt Gelb, Rot und Blau, so ist das ganz entschieden ein Erinnerungs- oder Schreibfehler.

graurote Weg. Den oberen Rand dieses Drittels bilden die roten Blumentöpfe. Im mittleren Drittel herrscht ein kaltes Blaugrün (in der Mantille der Frau), ein warmes Saftgrün des Männermantels, das schwache Graugrün des Schattens und ein Schwarzgrün, von dem sich die lilafarbenen und weißen Blumen in den Töpfen abheben. Das obere Drittel zeigt ein gleichmäßig durchgeführtes Blau.

Die Hauptfarbe eines jeden Drittels kontrastiert Böcklin durch die Nüancen der beiden anderen Farben des Dreiklangs folgendermaßen: A. Im unteren Drittel verändert er die große rote Erdfläche von vornherein ins Bläuliche. Dann gibt er in den Hyazinthen das helle Blau in der Nüance Lila. Die zweite Nebenfarbe, nämlich Grün, bieten die Buchsreihen und die beiden Raseneckchen links und rechts. B. In das mittlere Drittel, dessen Hauptfarbe, wie gesagt, Grün ist, setzt er Rot durch den rotbraunen Laubenanstrich, dessen Farbenwert zwischen der blauroten Erde und dem Zinnoberrot der Tulpen im unteren Drittel steht. Ferner bringt er eine rote Nüance durch das Gelbrot des Mantelpelzes, sodann durch die karmoisinroten Schuhe des Mannes und durch sein rötliches Gesicht. Schließlich verleiht er dem Weiß der Mauer stellenweise eine rötliche Schattierung. Die blaue Nüance liegt im Blaugrün der Mantille und im Blaugrün der Bank. C. In das Blau des oberen Drittels stellt er Rot durch den Laubenbogen, Grün durch die Ranken der wilden Rebe und durch das Gelbgrün des oberen Mauerrandes.

Die Zahl der Kontraste wird dadurch vermehrt, daß eine Farbe in zwei oder mehr Variationen gebracht wird, wie zum Beispiel im unteren Drittel Dunkelblaurot und helles Lila, im mittleren dunkles Blaugrün (der Gartenbank) und kaltes Hellblaugrün (der Frauenmantille), das durch den Schatten der Laube noch einmal nüanciert wird. Dahin gehört es, wenn das Rot der Schuhe der einen Figur

ins Blaue, nämlich in Karmin, das der anderen ins Gelbliche geführt ist.

Eigentümlich ist dem Bilde die Verwendung großer weißer Flächen im Mittelgrunde: Die Mauer zu beiden Seiten, das Gewand der Frau und der eingelegte Mosaikboden. Diese neutralen Flächen bezwecken, die danebenstehenden Farben zu heben und das Auge möglichst energisch auf die farbige Mittelgruppe zu lenken. Übrigens kommt das Weiß auch im oberen Teil zum Vorschein, und zwar abgeschwächt, nämlich in der weißen Wolke.

Die nicht zur Vollendung gediehene „Pest“ läßt wahrnehmen, wie Böcklin die Einzelheiten der Kontrastprobleme erst über der Arbeit bewältigte und nicht von vornherein alles einzelne festlegen konnte. Der rote Mantel im Vordergrund fällt aus dem Bilde heraus. Wahrscheinlich setzte Böcklin dieses Rot erst zuallerletzt hinein, um dem etwas flauen Ganzen aufzuhelfen, und ließ dann die Hand von der Schöpfung, weil er das Zusammenstimmen dieser Farbe mit Blau und Grün nicht mehr zu zwingen vermochte. Es ist nicht leicht auszudenken, wie er den gewählten roten Ton mit dem Drachen, mit der Pest, mit der Straße hätte in Einklang bringen können. Gerade aber die Straße und die schreckliche Figur sind so vorzüglich und schon so weit gediehen, daß er es offenbar nicht über sich brachte, sie koloristisch umzustimmen. Und doch war dies nötig, sofern er auf dem ausersehenen Rot beharrte. Denkt man sich dieses mehr ins Bläuliche gewendet, so erscheint die Lösung eher möglich, wobei dann freilich die Wirkung der Gegensätze beträchtlich an Kraft einbüßen würde. Der ganze Akkord ließ sich nicht mehr zu jener Macht emportreiben, die das zuletzt eingesetzte Rot erforderte. Übrigens versuchte er offenbar auch hier gleich wie in der „Gartenlaube“ durch reichlich aufgewendete weißgelbe und grauweiße Töne das Kolorit der vorderen Gruppe zu heben.

Indem Böcklin darauf sah, die Farbe tunlichst unverändert zu lassen und auf möglichst großen Flächen zusammenzuhalten, erfüllte er Forderungen der dekorativen Malerei. Denn dekorativ malen heißt Farbenkontraste in Flächen geben. Dementsprechend hat er fast niemals Sonnenschein gemalt und keine Schlagschatten ins Bild gesetzt. „Schatten zerreißen die Farbe", sagte er.

Es ist folgerichtig, daß er keine eigentlichen Lufttöne hat, sondern nur Lokaltöne. Er war kein Jünger der Freilichtmalerei.

Als unter französischer Hegemonie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Maler wie die weiland Argonauten auszogen, um die Geheimnisse des Lichts zu erobern, war Böcklin, noch ehe Heerbann und Feldgeschrei der Deutschen erging, und ohne von ihren früheren Versuchen zu wissen, auf eigene Faust aufgebrochen und hatte Beute gemacht. Er malte den „Pan im Schilf", so getränkt mit ursprünglicher und delikater Empfindung für Luft und Licht, daß er uns, nach all den Glanzstücken des Pleinairismus, noch heute als Meisterstück der Kunstmalerei erscheint. Das andere Panbild mit dem entsetzt zu Tal eilenden Hirten ist ganz erfüllt von der Zitterglut des über den Felsen brütenden Mittags. Technisch vielleicht noch vollendeter als das erste, hat es an Wirkung allerdings verloren, weil der für die grobe Leinwand benötigte dicke Ölauftrag stark vergilbte. Als pleinairistische Gegenstücke zu diesen beiden Schöpfungen mag man noch die von kühlen Schauern durchhauchte Grotte betrachten, in welcher die Hirtin der Klage des Liebenden lauscht, und die vom Lindwurm beherrschte Felsenschlucht, worin der Wasserstaub auf und nieder wallt und die in den Hintergrund Flüchtenden umnebelt.

Anfangs der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gab es wenige deutsche Maler, die Licht und Schatten so kräftig wiederzugeben wußten wie Böcklin. Und die Auf-

lichtung und Auflockerung seiner Palette erreichte überhaupt keiner unter ihnen. Da drängte sich ihm die Überzeugung auf, der eingeschlagene Weg sei ein Irrweg und das Unterfangen der Luftmaler ein verfehltes und hoffnungsloses. „Die Natur," sagte er, „arbeitet mit Fluiden, der Maler mit opaker Masse. Er kann also niemals mit der Natur konkurrieren" [1]).

Indem der Pleinairismus die Zauberhüllen, womit die Atmosphäre in unerschöpflichen Spielen die Weltfarbe überschleiert, wiedergeben lernte, errang er ein unvergleichliches Mittel, auf der Bildfläche die Täuschung des Raumes hervorzurufen. Trotzdem Böcklin früh an diesem schweren und sublimen Problem mitgearbeitet hatte, verzichtete er auf diese Mittel und behalf sich zur Raumgestaltung mit anderen, das heißt mit den alten [2]). Durch Linien, die er ins Bild hineinführte — Baumreihen, Flußwindungen, Wegkrümmen und so weiter — trieb er den Horizont zurück; mit einer ans Abstrakte grenzenden Kühnheit geschah dies in der „Gartenlaube", wo die dem greisen Ehepaar zulaufenden Linien das Auge auf die Hauptsache nötigen. Er überschnitt ferner die Senkrechte zwei-, dreimal durch die Horizontale, wofür er, wie Hans Thoma, der darin ein Meister allerersten Ranges ist, bei Schirmer eine treffliche Unterweisung genoß.

Neben dem linearen half ihm ein durchgebildetes Helldunkelprinzip den Raum gewinnen: er setzte nämlich mit Vorliebe beispielsweise dunklen Vordergrund gegen hellen

---

[1]) Daß er, wie Floerke (S. 84) berichtet, den Ausspruch tat, der Maler habe von der Skala der Natur nur etwa zehn Prozent auf der Palette, mag sein; aber jedenfalls hat Helmholtz eine ähnliche Behauptung vor ihm aufgestellt.

[2]) Ich rede natürlich nicht von den selbstverständlichen Hilfen zur Raumbildung, das heißt von Linear- und Luftperspektive, auch nicht von der Modellierung durch Licht und Schatten, sondern nur von denjenigen, die Böcklin mit besonderer Meisterschaft und Vorliebe handhabte.

Mittelgrund ab. Am virtuosesten geschah das vielleicht in der „Melancholie“, wo die im Vordergrund sitzende Figur ganz dunkel ist, während nach hinten die Helligkeit mit der Ferne stetig zunimmt. Um den Raum herauszubringen, setzt er im „Gotenzug“ einmal den Reiterzug dunkel auf hell, ein andermal das Vieh hell auf dunkel.

Die Größenverhältnisse der Ferne zum Vordergrund erscheinen bei ihm oft ein wenig übertrieben, indem er in der Ferne oder schon im Mittelgrund mehr auf einen Fleck malte, als die strenge Forderung der Perspektive vielleicht erlaubt. Häufig bog er Daumen und Zeigefinger zu einem Ring zusammen und sagte hindurchblickend: „Sehen Sie, was da alles hineingeht!“ Proportionen studierte er genau: „Man kann zum Beispiel nie genug beachten, wie groß ein Lorbeerblatt im Verhältnis zum Kopfe ist.“ Er verlangte, daß man die Größenverhältnisse eines jeglichen Gegenstandes zur menschlichen Figur zu bestimmen suche.

Ein raumbildendes Verfahren gibt es, in dessen Handhabung er wohl jeden anderen überragt. Seine Frau hat es gelegentlich folgendermaßen formuliert: „Von jeder Farbe weiß mein Mann, wo sie im Bilde hingehört, daß sie vorgeht und zurückgeht. Er sagt selbst, das mache ihm keiner nach, und darauf ist er stolz.“ Es handelt sich hier um eine längst bekannte Sache, nur daß Böcklin sie zur höchsten Ausbildung brachte. Hat er zum Beispiel ein Rot im Mittelgrund, so versäumt er niemals, um es zurückzutreiben, vorn an irgend einer Stelle das nämliche Rot in einer stärkeren, gewöhnlich in der stärksten Nüance zu geben. Diesen Dienst versieht in der „Heimkehr“ das rote Kleid des Kriegers, das die roten Buchen in den Mittelgrund zurückdrängt; in „Vita somnium breve“ die rote Blume im Kinderhändchen, die das Rot des Mittelgrundes in die Tiefe drückt. Im vollen Bewußtsein, einen archäologischen Schnitzer zu begehen, gab Böcklin, was nur dem dorischen zukommt, dem jonischen

Monopteros im „Gang zum Bacchustempel“ Metopen und Triglyphen, die er blau behandelte, um den Himmel zurückzudrängen. Aus dem nämlichen Grunde — wie er gestand, kostete ihn die Sache viele Überlegung — flickte er dem apfelpflückenden Mann im rechten Seitenbild der „Venus Genitrix“ einen blauen Fleck auf die Hosen. Umgekehrt versah er, damit es nicht etwa zurückgehe, das blaue Gewand der Figur in „Herbstgedanken“ mit einem schwarz und weißen Saume. So erklärte er dem Freunde Koller, der sich erkundigte, wie er es fertig gebracht habe, das Blau vornen zu behalten.

Böcklin verschmähte also die raumgestaltende Hilfe der Luftmalerei. Allein er kehrte deswegen nicht etwa zur Art der alten Flämen zurück, welche die Körper nicht unter den Bedingungen des Lichts und des Schattens malten. Vielmehr macht er die Farben im Schatten tiefer und trübt sie, wie zum Beispiel der Kopf der Melancholie ganz schwärzlichgrün ist. Ebenso setzt er Lichtreflexe ins Bild hinein: am Kleide des Greises in „Vita somnium breve“ zeigt er die blauen Lichtreflexe, indem er das Braun in Violett verwandelt.

Er strebte fortwährend, um in seinen großen dekorativen Kompositionen die Kontraste zu verfeinern, nach Verfeinerung der Nüancen. So kam er schließlich zu einer Farbigkeit und Feinheit der Töne, wie sie tatsächlich die Luftmaler begehren und aufweisen. Diese Annäherung an die Luftmalerei begreift man am besten vor der „Gartenlaube“, wo ihn das ersichtliche Bedürfnis nach möglichst zahlreichen grünen Nüancen im Mittelgrunde veranlaßte, diesen pleinairistisch zu behandeln.

Man darf indessen nicht vergessen, daß er nicht vom eigentlichen Freilichtproblem ausging und daß er dieses nur soweit herrschen ließ, als es ihm die dekorative Komposition nicht zerstückte und zerstörte. Denn diese blieb ihm unweiger-

lich die Hauptsache. Er hantiert wohl mit farbigen Schatten, wie die Pleinairisten sie wollen und wie sie in der Natur wirklich sind. Allein im Gegensatze zu den Pleinairisten ist ihm der farbige Schatten nicht Selbstzweck, sondern immer nur aus der Kontrastwirkung heraus gewählt und begründet. Den eigentlichen Freilichtmalern kann man ihn trotz „Gartenlaube" und „Pest" deswegen nicht anreihen, weil er keine ganzen Bilder, sondern nur einzelne Partien pleinairistisch hielt. Und zwar nur dort, wo er es unbeschadet dem dekorativen Prinzip tun konnte; und man darf ihn den Freilichtmalern auch darum nicht beizählen, weil er zwischen und neben diesen vom Pleinairismus gestreiften Werken eine erkleckliche Anzahl anderer schuf, wo er von allen Problemen der Luftmalerei völlig absah. Man erinnere sich nur an die Farbenhärte des neben der „Pest" entstandenen „Polyphem".

Es bleibt seltsam, daß ein hervorragender Maler einer Technik entsagt, wie der Luftmalerei, deren erfolgreicher Pionier er selber war; doppelt seltsam, weil diese Technik eine langersehnte köstliche Errungenschaft ist. Daß hier, nach seiner Aussage, die Kunst im Wettlauf mit der Natur zurückbleibt, das hat ihn schwerlich ausschließlich zum Verzicht bewogen. Denn sonst hätte der in Kunstdingen so energische Denker zum Ergebnis gelangen müssen, daß es das Folgerichtigste sei, den Pinsel ein für allemal wegzulegen.

Der Grund seines Verzichtes liegt anderswo, liegt tiefer. Böcklin war für den Kontrast, nicht für die Nüance organisiert, und darum eben trieb es ihn mit Naturgewalt, seine Probleme durch den Kontrast, nicht durch die Nüance zu lösen.

Und er hat nur deswegen vorübergehend das Heil in der Luftmalerei gesucht, weil er über das Zwingende seiner Anlage ziemlich lange nicht mit sich ins reine kam.

Stellt der Dichter im Epos oder Drama dem Feigling

einen Kühnherzigen, dem Melancholiker einen Frohmütigen, dem Geizhals einen Verschwender gegenüber, so vermag er über die Wirklichkeit hinausreichende Effekte zu erzielen, da das Leben solche gehäufte und auf die Spitze getriebene Gegensätze selten zusammenzubringen pflegt.

Böcklin erkannte zwischen seinem vierzigsten und fünfzigsten Jahre, daß aus der Kontrastierung der möglichst ungebrochenen, durch die Luft ungedämpften Farben Wirkungen erwachsen, die man mit allen Künsten der Luftmalerei nicht erzielt. Und zwar Wirkungen auf die menschliche Seele.

Er hat ganz eigentlich die Seelenwerte der Farbe wieder entdeckt oder doch zu Ehren gezogen und aufs höchste gesteigert.

Über die von den Farben erzeugten seelischen Eindrücke äußerte er sich häufig und gerne, wie man aus Schicks Aufzeichnungen gewahr wird. Einige solcher Aussprüche aus der Zürcher Zeit, teilweise zugleich maltechnischer Natur, mögen jene Mitteilungen vervollständigen.

„Ohne Weiß läßt sich niemals eine elegante Wirkung erzielen. Weiß muß der Mensch unbedingt haben, wenn er in ein Gefühl der Ruhe und Eleganz kommen soll. Jeder Gesunde muß krank werden, wenn im Raum, worin er lebt, alles Weiße, zum Beispiel sogar Vorhänge, fehlt. Zwei Jahre könnte das keiner aushalten. Weiß soll man immer hell und frisch nehmen, weil es von Natur und Ursprung so ist.

„Grün ist eine nicht sehr leuchtende, unentschiedene Farbe und kann gar leicht durch andere ertötet werden.“ (Sein Grün ist in der Regel sehr sanft.) „Im Bild wirkt jedes Grün dunkel[1]).

---

[1]) Zu Lasius (a. a. O.) sagte er: „Grün ist für den Maler eine der gefährlichsten Farben, gerade weil sie so verlockend ist. Sie verdirbt leicht alles. Sie wirkt leicht schreiend. Man muß sie den anderen Farben stets unterordnen, sonst wirkt sie störend und grell.“

„Grün, schwarz und weiß wirken ernst, rot und gelb dagegen heiter. Übrigens soll man nie zu sehr ins Gelb gehen, da das Öl und der Firnis später alles von selbst gelb machen.

„Blau wirkt geheimnisvoll. Darum trägt die Maria in meiner ‚Pieta‘ zu Berlin ein blaues Gewand und so auf anderen Bildern Frauengestalten, die etwas Geheimnisvolles andeuten sollen. Mit Blau heißt es im Bilde sehr vorsichtig umgehen, weil andere Farben daneben leicht ins Gelbe fallen. Vor allem hüte man sich, den Himmel zu blau zu nehmen.“

Wenn nicht ausschließlich, so war es doch vorwiegend die Seelenwirkung, die Böcklin zur Tempera führte. Nicht an Kraft nämlich, wie man so häufig selbst in Künstlerkreisen hört, ist die Tempera der Öltechnik überlegen (es gibt Maler, die sich mit Recht anheischig machen, es jeder von der Tempera erreichten Vehemenz des Pigmentes auch in Ölfarbe nachzutun), sondern der Hauptunterschied der beiden Techniken liegt im Charakter der Farbe. Die Ölfarbe hat etwas Scharfes, Herbes, Spitzes, Abruptes; die Tempera etwas Weiches, Tiefes, Sehnsüchtiges.

Die Seelenwirkungen nicht nur der Farben und ihrer Kontraste, auch die des Gegenstandes und seiner Gestaltung erforschte und erwog er von früh auf eifrig. Unverlöschlich prägte sich seinem Freunde Koller eine Äußerung aus Düsseldorfer Zeiten ein: „Die Kunst soll so wirken, daß der Beschauer entweder weinen oder vor Lachen sich den Bauch halten muß.“ Der neunzehnjährige Böcklin war noch weit davon entfernt, diese seine Forderung erfüllen zu können. Aber es bleibt denkwürdig, daß er so früh die Pfade sah, die ihm der Geist vorzeichnete.

Die bloße Wiedergabe der Wirklichkeit, auch die vollendetste, war ihm nicht die wahre Kunst. „Die Architekturmalerei,“ erklärte er, „ist keine Kunst, sondern lediglich

Kopie.“ Als die Kommission der Gottfried Kellerstiftung, deren Mitglied er war, den 3. Mai 1892 ein Bild Aurel Roberts, des Bruders des unglücklichen Leopold Robert, zu erwerben beschloß — es stellt das Innere von San Marco dar und hängt jetzt in Lausanne —, stimmte Böcklin gegen den Ankauf und erklärte, als die Kollegen das Erstaunen über sein Votum nicht verbargen: „Der eigentliche Schöpfer eines solchen Bildes ist der Architekt, nicht der Maler. Wie ein Künstler seine Kraft an dergleichen verschwenden kann, begreife ich nicht. So etwas vermag keinen Widerhall in der Seele zu wecken. Die mit peinlicher Treue wiedergegebenen architektonischen und dekorativen Details samt der Beleuchtung ist auch eine gute Photographie zu bieten im stande. Sich zu solchen Dingen herzugeben, ist doch nicht die Aufgabe der Kunst.“

Er sträubte sich allzeit gegen die Anmutung, seine Landschaften seien bloß Reproduktionen dieser oder jener topographisch bestimmten Gegend. Mehr als ein Bewunderer hat ihn peinlich berührt, ja erzürnt, wenn er in guten Treuen etwa das Lob vorbrachte: „Herr Professor, wie schön haben Sie doch hier die römische Campagna wiedergegeben!“

Ungefähr wie über die Architekturmalerei dachte er über das Porträt. „Das Porträt ist im Grunde gar keine Kunst. Der eigentliche Künstler ist der Schöpfer.“ Nach Floerke nannte er die Porträtmalerei die elendeste aller Kunstgattungen, weil der Künstler dabei am meisten gebunden sei. Als man gegen diesen Ausspruch seine eigene Bildnismalerei ins Feld führte, entgegnete er achselzuckend: „Ja, da hatte ich eben nichts Besseres zu tun.“

Stillleben und Genreszenen, auch wo er, wie zum Beispiel bei den Niederländern, das Technische wohl zu bewerten wußte, fertigte er gewöhnlich mit der Bemerkung ab: „Das sagt alles nichts!“

Wer die Kunst auf die Wiedergabe des Gesehenen und Geschehenen beschränken wollte, der würdigte sie in seinen Augen herab. „Wie es die Aufgabe der Dichtung ist, Gedanken in uns zu erzeugen, die der Musik, Gefühle auszudrücken oder hervorzurufen, so soll die Malerei erheben! Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen, wie ein Tonstück."

Kaum je hat ein Maler die poesiebedürftigen Gemüter seiner Zeitgenossen so sehr in seinen Bann gezogen, wie Böcklin es tut. Selbst Rubens und Rembrandt vermochten es nicht dermaßen; vielleicht vermochte es Dürer, vielleicht Raffael, vielleicht Tizian. Sicher wohl nur der einzige Michelangelo.

Böcklins Eroberung der Geister hat etwas Dämonisches. Es bleibt dabei alles aus dem Spiele, was gewöhnlich einen Erfolg erzielen oder doch verstärken kann. Vor seinen Bildern, ganz wenige ausgenommen, findet die fromme Seele keine Erhebung. Auch atmet kaum eines patriotischen Geist. Wer auf die Schönheit des Menschenleibes rechnet, der findet sich oft enttäuscht, und wer die Darstellung geschichtlicher Vorgänge, die Wiederbelebung vergangener Zeiten, die möglichst treue Abspiegelung der wirklichen Welt erwartet, der muß sich an einen anderen wenden.

Und so kann man von Böcklin sagen: „Sein Reich ist nicht von dieser Welt!"

Nein, es ist nicht von dieser Welt. Darum hebt er uns in eine andere empor. Seit Jahrhunderten ist in deutschen Landen kein Bild gemalt worden, das die Seelen so magisch eingefangen hätte, wie die „Toteninsel". Als Konrad Ferdinand Meyer den Schöpfer dieses Gemäldes von Angesicht sah, da sagte er ihm, eine bescheidene Wiedergabe davon hänge über seinem Bette und unter diesem Bilde hoffe er einst die Augen zu schließen. Ähnliches haben viele schon

gefühlt und viele werden es noch fühlen. Für Tausende ist die Reiterin auf dem Einhorn die unvergeßliche Verkörperung der zauberischen Waldesstille geworden, so daß sie an das berückende Bild denken müssen, wenn sie sich zwischen einsamen Tannen ergehen. Und noch hat kein Architekturbild sich der Geister bemächtigt, wie die „Villa am Meer".

Nirgend ragt der Fels, zu dessen Kammern ein stiller Kahn die Toten führt, aus den Fluten des Meeres empor. Nirgend reitet die wundersame Jungfrau auf dem Einhorn durch den Wald. An keinem Gestade steht die Villa am Meer. Sie sind und werden sein, weil sie nirgend waren als in der schöpferischen Phantasie.

Böcklins Gemälde „Dichtung und Malerei" drückt aus, was er vom Künstler verlangte. Die beiden Künste schöpfen aus der nämlichen Quelle. Wie der echte Dichter soll der Maler aus dem Borne der Erfindung und Empfindung schöpfen. Er soll die Phantasie des Menschen in Bewegung setzen, sein Herz mit Wonne und Wehmut treffen.

Von San Domenico aus schrieb Böcklin einmal, er trachte immer mehr danach, durch seine Bilder das Gemüt der Menschen so zu packen, wie die Musik es packt.

Vor allem soll der Künstler aus dem Geiste Neues schaffen, hervorbringen, gestalten. Schöpferkraft, Geist, Gefühl — das war ihm die Kunst. Die Technik, nach deren Wurzeln er so unermüdlich in die Tiefen grub, war ihm nur das Hilfsmittel.

Brach eine markante Persönlichkeit irgendwo aus einem Werke hervor, so sah er meistens über alle Unliebsamkeiten einer von der seinigen abweichenden Richtung weg und hielt seine Wärme nicht zurück. Zum Beispiel Rethels Totentanz bewunderte er in hohem Grade. Vor den Bildern des Zürcher Historienmalers Ludwig Vogel, eines Cornelianers, erklärte er: „Er kann nicht zeichnen, er kann nicht malen und ist

doch ein bedeutender Mann." Er betrachtete den tastenden unbehilflichen Anfängerversuch, aus dem sich ein bestimmtes Wollen aufrang, mit Teilnahme und mit Liebe. Steckte aber hinter einem Werk kein persönlicher Gehalt, so ging er gewöhnlich rasch oder gar verächtlich daran vorbei, mochten die Tugenden der Technik auch beträchtlich sein.

Das durchschnittlich Unschöpferische der modernen französischen Malerei, die wesentlich in der ingeniösen Darstellung des rein Malerischen der äußeren Erscheinung ihr Heil sucht, war ihm widerwärtig und wurde es ihm mit der Zeit immer mehr. Er sah nur noch das Wettringen unfruchtbarer Geister, die sich durch die Eleganz einer ausgeklügelten Technik zu übertrumpfen streben. Schließlich verhärtete er sich vollständig gegen die Vorzüge der westlichen Nachbarn. Er behauptete, sie könnten gar nicht malen und ihre Bilder im Luxembourg seien samt und sonders nicht viel wert. „Chiffonniers" nannte er sie einmal im Zorn.

Wäre sein Kolorit kein anderes als dasjenige des nächsten besten, ja hätte er nie einen Pinsel Farbe verstrichen, sondern sich mit Stift oder Radiernadel begnügt, so müßte er wenigstens als einer der hervorragendsten Poeten unter den Malern in Geltung bleiben. Selbst für den, der niemals eines seiner Originale gesehen hat, kann das Album seiner in Schwarzweiß wiedergegebenen Schöpfungen einen unschätzbaren Hort bedeuten.

Allein seine Besonderheit liegt mit darin, daß er seine dichterischen Probleme als hervorragender Kolorist bezwang, daß er ohne ausgesprochene Farbenreize eine richtige Malerei sich nicht zu denken vermochte, daß er auf die Gewinnung dieser koloristischen Reize eine unendliche Mühe verwandte.

Er war darum leicht bereit, an Zeichnungen, Lithographien, Radierungen geringschätzig vorüberzugehen.

Mit Landschaft und Porträt begann Böcklin, bevor er noch eine Akademie besucht hatte, und hielt zeitlebens an

beiden fest, wobei er allerdings das Bildnis nur nebenher pflegte, während er die Landschaft als den ganz eigentlichen Tempelhain seiner Muse selten verließ. Langsam eroberte er ein Stoffreich nach dem anderen. Es wird eine lehrreiche und angenehme Aufgabe des Kunsthistorikers sein, alle Werke und Skizzen des Meisters stofflich zu ordnen und womöglich festzulegen, wann und mit welcher Arbeit er ein neues Stoffgebiet zuerst beschritt. Es müßte erhebend sein, dem Siegeszug dieses Erorberergeistes auf allen Etappen zu folgen und im einzelnen zu beobachten, wie er unter Calames Einfluß erst Jura- und Alpenlandschaften malte, wie ihn dann der geistesverwandte Schirmer in die heroische Landschaft hineinzieht und wie diese von der Poesie der Campagna und des Albanergebirges ein bestimmtes ideales Gepräge erhält; wie er erst beinahe schüchtern Staffage in diese Landschaft hineinsetzt, einen Faun etwa oder eine Nymphe, wie es ihm allmählich gelingt, das Figürliche als die Blüte der Landschaft und ihrer Stimmung sich erschließen zu lassen; wie er, weiter vorrückend im Lande antiker Sage und Mythologie, die Centauren und hierauf die Musen und andere edle Gestalten sich gewinnt und dazu gelangt, sie gelegentlich als die Hauptsache hinzustellen und der Landschaft nur noch den Rang der Folie zuzuweisen; wie ihm das Heimweh nach der antiken Welt den Ernst gottesdienstlicher Ehrfurcht und die Lustbarkeiten der Schenke eingibt; wie er vor dem Leichnam Christi den schneidenden Jammer der Gottesmutter ausdrückt; wie er aufs Meer hinausrudert und die fabelhaften Geschöpfe der Tiefe zu drolligem Ergötzen und geruhigem Behagen emporruft; wie Homer in seinem Geiste sich abspiegelt und die seltsamen Abenteuer Ariosts in ihm wieder aufglänzen; wie er zuweilen einen satirischen Witz auf die Tafel setzt und dann mit starren Augen hinblickt auf die würgende Pest und die zerstörenden Mächte des Krieges und so weiter.

Eine Reihe seiner Erfindungen sind mehr Kinder des Willens als der augenblicklichen Eingebung. Sie sind als Gegenstücke erdacht und eben aus diesem Grunde zuweilen weniger ursprünglich. Auch im Erfinden nämlich betätigte sich sein Kontrastsinn. Die Ausgelassenheit der dem vinum optimum Zusprechenden sticht gewaltig ab gegen die Andacht der vor dem Heiligtum des Herakles knieenden Kriegsleute; neben den heiteren Frühlingsjubel drängen sich ernste „Herbstgedanken"; nach dem behaglich im schattigen Schilfe musizierenden Pan kommt der den Hirten in der Mittagsglut in Schrecken jagende; das Gegenspiel der „Toteninsel" ist die „Insel des Lebens"; die einen Abgeschiedenen freuen sich in den „Gefilden der Seligen", andere führt Charons Nachen den Düsternissen der Unterwelt entgegen; beinahe lehrhaft predigt „Vita somnium breve" die Vergänglichkeit des Lebens, während „Venus genitrix" die ewig sich erneuende Natur feiert[1]).

Manche seiner Schöpfungen verdanken ihren Ursprung lediglich farbenharmonischen Aufgaben. Das eine Mal zum Beispiel handelte es sich darum, im Dreiklang Rot-Blau-Grün die rote Farbe als Dominante zu wählen, das andere Mal die grüne und so weiter. Auf solche Zusammenhänge pflegte er die Freunde wohl aufmerksam zu machen, wenn sie im Atelier die Verschiedenartigkeit der Bilder bestaunten.

Über Konzeption und Herkunft des Gegenständlichen seiner Gemälde verweigerte er in der Regel jegliche Auskunft. Richtete man bezügliche Fragen an ihn, was man umso eher tun zu dürfen voraussetzte, als er mit technischen Mitteilungen so leicht herausging, so tat er, als hätte er nicht gehört, oder machte ein verstimmtes Gesicht. Offenbar witterte er hinter solchen Fragen die für ihn schmerzliche

---

[1]) Böcklin hat selbst dies Bild als Gegenstück zu „Vita somnium breve" bezeichnet. Vgl. Albert Fleiner, Neue Zürcher Zeitung 22 I, 1901.

Voraussetzung, es hätten außer der geflügelten Inspiration noch andere Dinge bei ihm mitgewirkt.

Merkwürdig ist, was er seinem Freund E. Rothpletz zu wissen tat. In einem Zigarrenkistchen schickte er ihm einmal einige vom Meer angeschwemmte Wurzeln, deren alraunenhaftem Aussehen er mit wenigen Pinselstrichen nachgeholfen hatte. Im Begleitbriefe schrieb er, diese Wurzeln hätten ihn auf seine fabelhaften Meerwesen gebracht.

Seine Gemälde sind nicht gleichgültige Abschilderungen des Menschendaseins, sie sind ein Stück seiner Dichterseele, seine innersten Erlebnisse, an die er nicht rühren lassen mochte. Je mehr elegische Stimmung eines seiner Bilder ausströmt, umso dunkler wird die Stunde gewesen sein, aus deren Gründen heraus es später sich kristallisierte. Daher lehnte er jedes Reden auch über die Stimmung seiner Werke ab, außer über die der lustigen.

Gegen das Elend sträubte sich sein Pinsel. Er hat sein redlich Teil gehungert, allein er hat keine Darbenden gemalt. Das Schreckliche, das Blutige mied er. „Ich begreife nicht," sagte er, „wie einer Schlachtenmaler werden kann." Das eine Mal, wo er einen richtigen Kampf malte, sind es Centauren, nicht Menschen, die sich würgen; das andere Mal, in der Cimbernschlacht, schob er die Szene in die graue Vorzeit zurück. Mit den Jahren wuchs sein Widerwille gegen die ungemilderte Darstellung des Schmerzes. Als er in Zürich die „Pieta" neu malte, verhüllte er der Mutter des Heilands das Haupt. „Ich kann die verzerrten Gesichter nicht leiden", erklärte er Albert Welti. Es zeichnet ihn, daß er aus seinem Homer nicht den strahlenden Kriegshelden Achill ausliest, dessen Mutter eine Göttin ist, sondern den Odysseus, nicht den Kämpfer Odysseus, sondern den Dulder.

Böcklin ist vor allem Dichter, ein Träumer, ein Visionär. Man liebt ihn einen Romantiker zu nennen. Das Schlag-

wort, das allerdings Zusammenhänge des Meisters mit einer ganzen Richtung klarlegt, erschöpft sein Wesen nicht. Man mag es indessen gelten lassen, da den Kern aller Romantik das Märchen bildet. Es ist märchenmäßig, daß er dem Alltag und der Gegenwart, der Geschichte und den Erscheinungsformen einer historisch begrenzten Zeit fast immer aus dem Wege geht und seine Probleme beinahe ausschließlich mit Menschen oder Halbgöttern der Antike, mit Gestalten in graue Vorzeit zurückgreifender Poesie und mit Fabelwesen löst.

Daß dieser Märchengeist in eine nüchterne Zeit hinein geriet, das färbte sein Schicksal. Daß er die Nüchternheit niederzwang, bezeugt seine Größe. Er, der Sprößling einer hochzivilisierten Zeit, war doch eine primitive Natur, als ob er an einem fernen Jugendmorgen der Völker geboren wäre. Wie ein Grieche lange vor Homer oder wie ein Germane, der in die Dämmerungen seiner Barbarei die römischen Götterbilder, die weißen Marmortempel und die gepanzerten Legionen hereinblitzen sieht, so steht er vor den Geistern und überirdischen Mächten. Er hat seine Augen noch nicht aufgeschlagen zu den hehren Gebilden, die ein erträumter Abglanz der höchsten menschlichen Schönheit und Vollkommenheit sind. Nur die meerentrauschte Liebesgöttin kennt er. Zeus und Poseidon, Ares, Eros und Hera kennt er noch nicht oder wenigstens er kennt sie kaum. Aber die Faune, welche die waldigen Felder und Gebirge besiedeln, die Centauren, die dröhnend durch die Steinschluchten herunterstampfen, die Nymphen, die in Flüssen und an Quellen hausen, die Tritonen, die in der salzigen Flut herumplantschen und in die Meerhörner schmettern, die kennt er. Er kennt sie nicht nur, er fühlt und glaubt sie auch, er sieht sie über die Auen rennen und aus den Wellen steigen, er spricht und lacht mit ihnen. Darum hat er diese derbere Gefolgschaft der alten Götter verlebendigt, wie uns kein anderer Maler seit Jahr-

hunderten weder sie noch die anderen Götter nahe gebracht hat. Kein Stäubchen der alten Zeit liegt mehr auf ihnen. Sie sind ihm keine alte Welt, sie leben ihm heute noch.

Auch die blumenspendende Frühlingsgöttin steht ihm nahe samt den Musen, die den Künstler mit Gesichten begnaden. Aber eine so trauliche und zutuliche Sache wie mit den Bocksfüßlern ist es doch nicht. Auch den Erlöser malt er; aber ähnlich einem barbarischen Heiden, der von der neuen Heilslehre zunächst nur das menschlich Erschütternde faßt, malt er nur den leidenden und den toten Erlöser und den Schmerz der über ihn geworfenen Mutter.

Was Böcklin über Geistesverwandte emporhebt, das ist Fülle, Kraft und Ursprünglichkeit der Erfindung, Macht des poetischen Gefühls, ein gesundblütiges, zuweilen burleskes Wesen, Mischung des Märchenhaften mit starkem Natursinn und ungewöhnlichem Farbenzauber. Das organische Zusammenwachsen dieser Elemente macht seine Welt zu einer neuen, eigenen, die über derjenigen liegt, in der wir wandeln und atmen.

Das eigentlich Hinreißende aber, das schlagend Neue liegt in der Verbindung einer primitiven, naiven, typischen Erfindung des Figürlichen mit einer aufs höchste verfeinerten und gesteigerten modernen Sensibilität für das Landschaftliche, einer Sensibilität, die aus der Landschaft die zartesten und ergreifendsten Stimmungen erlauscht.

Obgleich meistens fabelhaftes Volk, göttliche Frauen und die Menschen weit zurückliegender Zeiten die Träger der von ihm ausgesonnenen Handlungen und Zustände sind, so weiß er doch seine Erfindungen und Einfälle derart einzurichten und zu modeln, daß sie jedem, der ihn überhaupt zu fühlen vermag, ohne weiteres verständlich sind und keiner Kenntnis, Auslegung und Erläuterung bedürfen. Er malt keine Wunder und überhaupt nichts, was sich nicht dem ersten Blick aus sich selbst erklärt. Sorgfältig wich er dem

Unglaubwürdigen und Unwahrscheinlichen aus. Klingers ergreifenden Einfall, daß das kleine nackte Kind auf der toten Mutter kauert, würde er nicht gemalt, das heißt nicht so gemalt haben, weil er sich die Frage vorgelegt hätte: „Wie kommt das Kind hier herauf? Von selbst kann es das nicht, und hinaufgesetzt hat es niemand.“

Er hat so viele Federn in Bewegung gebracht und wird vermutlich noch langehin eine ganze Literatur hinter sich herziehen. Aber er hat nie Literatur gemalt. Er hat nur rein malerische Motive mit rein malerischen Mitteln dargestellt. Seine künstlerische Rechnung geht ohne den geringsten Rest auf. Er lehrt nicht, er grübelt nicht, er philosophiert nicht. Er rührte nicht an die Fragen und Probleme, die seine Zeit bewegten. Nur die Bildnisse und ganz wenige Schöpfungen zeigen die äußeren Erscheinungsformen des Jahrhunderts, dem er angehörte. Er wußte das Gedankenmäßige auch da zu verbergen, wo es gelegentlich seiner Konzeption zu Gevatter stand. Überhaupt ist wunderbar, wie ihm alles zu verbergen gelang, die Technik und die Absicht. So viel von Berechnungen, Kalkülen und Abzweckungen in seinen Bildern steckt, sie sehen doch so unbefangen und unbewußt aus, wie die Welt, die sie darstellen.

Im Verlauf der Jahre wurde es Böcklin deutlich, daß er seine vom Geist des Einfachen empfangenen und getragenen Erfindungen nicht mehr mit der Technik seiner Zeitgenossen malen könne. Es ist ein dämonisches Gesetz, daß zwischen Stoff und Ausführung, zwischen dem Gedanken und seiner Darstellung ein zwingender Zusammenhang bestehen muß. Dieses Gesetz legte ihm eine strenge und lange Fron auf. Das Grübeln und Experimentieren kam eigentlich erst über ihn, als es ihm klar geworden war, daß er einer neuen Technik bedürfe, das heißt einer solchen, mit der er den Farbencharakter seiner Erfindungswelt am besten zur Darstellung bringen konnte, die die Lokalfarben ungebrochen

und die Veränderung derselben zeichnerisch zu geben erlaubte und sich überdies leicht handhaben ließ.

Die Fülle seiner Gesichte zwang ihn, den Weg einzuschlagen, auf dem er am raschesten zu ihrer Gestaltung gelangte.

Dem Pleinairismus wurde er nicht bloß aus der Erwägung untreu, daß die Luftmalerei mit der Natur einen fruchtlosen Wettlauf läuft, sondern er fühlte den Widerspruch, der darin liegt, daß einer, der Hunderte der stimmungsvollsten Dichtererfindungen in seinem Haupte trägt, erst noch die ungezählten Töne und Tönchen, das ruhelose Wehen und Weben der Lüfte studieren und dann auf seine Tafeln bringen soll. Wie lange hätte sein Leben und seine Arbeitskraft währen müssen, wenn er Beobachtung, Zeit und Mühsale eines richtigen Pleinairisten an die Hebung seines Geisterhortes hätte wenden wollen?

Wer in der Wiedergabe der Wirklichkeit Aufgabe und Endzweck der Malerei erblickt, der wählt am besten die Öltechnik. Wem es aber zufällt, eine Geisterwelt, die ihm den Busen füllt, ins Leben zu rufen, der wird sich gerne der Tempera zuwenden, vielleicht auch der farbigen Lithographie.

Eine Seelennotwendigkeit trieb Böcklin zu einer Technik, die sozusagen dem Geiste einer einfachen Zeit entsprach. Dabei ist nicht außer acht zu lassen, daß der Geist einer Malweise primitiv, ihre Handhabung dagegen komplizierter und ausgetiftelter sein kann, als eine vorgeschrittenere: so arbeitet der Pleinairist, der seine Farben auf der Palette mischt und alles alla prima hinzusetzen strebt, im Grunde einfacher als Böcklin mit seinen vielfachen Finessen.

Übrigens ist Tempera fraglos das Schwierigere und ein rechter Prüfstein für das Talent. Der Dilettant kommt in Öl noch ziemlich weit und macht unter Umständen vergnügliche Sprünge, liegt aber sofort auf der Nase, wenn er's mit Tempera probiert.

Böcklins Verfahren entspricht dem einfacheren Geiste seiner Gebilde. Er wählt die ungebrochene Farbe, die ursprünglicher ist als die gebrochene. Die ungebrochene Farbe bedingt die Kontraste und verweigert die Nüancenwirkung, die erst das Produkt einer späteren Kunstentwicklung ist. Die ausgeprägten Kontraste aber fordern das dekorative Malen, das älter ist als die Wirklichkeitskunst. Und die dekorative Kunst bedingt die typische Behandlung, die der individualisierenden voraufging.

Böcklins Verhältnis zur Natur und zum Modell war im großen ganzen schon zu Schicks Zeiten so, wie er es nach Albert Weltis Mitteilung in Zürich präzisierte[1]: „Eine Modellstudie oder Landschaftsstudie darf man erst machen, wenn man innerlich im klaren ist mit seinem Bild, wenn es in der Form bereits feststeht. Alles, was einem aus dem Kopf von innen heraus gerät, ist mitsamt seinen Zeichenfehlern und anderen Fehlern tausendmal mehr wert, als eine noch so fleißig und noch so richtig nach der Natur gemachte Studie. Natürlich ist die Natur die Quelle alles Guten in der Kunst. Wir sollen sie belauschen auf Schritt und Tritt, können auch versuchen, ihre Schönheiten wiederzugeben, aber nicht, um sie nachher als Bild zu verwenden oder in ein Bild hineinzubringen, wo sie nicht passen und durch ihren vordringlichen Naturalismus protzig eitel über das dominieren, was schlicht und einfach aus des Menschen innerem Gemüt hervorgegangen ist. Da könnte man ja einwenden: ja, warum produziert denn des Menschen innerstes Gemüt nur so schlicht und einfach, daß es von solchen Naturstudien dominiert wird? Aber man braucht statt aller Antwort bloß auf die Werke aller der Routiniers und Spezialisten in der Kunst hinzuweisen und auf jene Kunst-

---

[1] Albert Welti, Bei Böcklin. Februarheft 1901 des „Kunstwart".

werke, welche so in jeder Beziehung vollendet in Zeichnung und Farbe (beides zusammen ist schon sehr selten) dastehen. Es wird darunter kaum eines zu finden sein, wo das heilige Feuer bis zum Ende gebrannt hat. Gewöhnlich ist der Versuch gar nicht gemacht worden."

Sein Begehren lautete also: man soll nicht ein Stück Natur zu einem Bilde verarbeiten und aus der eigenen Erfindung etwas hinzuschustern; sondern man soll etwas erfinden und dann erst die Natur zu Rate ziehen.

Wer das Wesentliche herausgriff, war sein Ideal, nicht der vollendete Verist und Detailmaler. Nicht kopieren soll man die Natur, sondern ihr bloß das Wesentliche, bloß das für die Wirkung Notwendige abnehmen. „Die Kunst," sagte er, „unterscheidet sich von der Natur dadurch, daß sie lediglich das Wesentliche bietet und alles Überflüssige ausscheidet."

In Zürich malte Böcklin keine Studien mehr, besaß auch von den früheren kaum mehr welche. Er hatte sie vernichtet, um nicht Gefahr zu laufen, in ihren Bann zu geraten. Allein zur Erhaltung und Vermehrung seiner Vorstellungen studierte er die Natur unablässig.

Seine Beobachtungsgabe war erstaunlich. Freunde und Bekannte gelangten zur Überzeugung, daß ihm überhaupt nichts entgehe, selbst da nicht, wo einem anderen die Erregung gleichgültige Züge wahrzunehmen verwehrt. Obgleich der Tod Gottfried Kellers, an dessen Sterbelager er verweilte, ihn sehr erschütterte, so beobachtete er doch, wie er dem Bildhauer Kißling mitteilte, daß sich im Augenblick des eingetretenen Endes die Nasenspitze des Dichters ein wenig senkte und eine feine Längsfalte sich darauf bildete.

Ein in Neapel lebender deutscher Gelehrter, der das Meer unzählige Male befahren und studiert hatte und es bis in die zartesten, geheimsten Färbungen hinein zu kennen glaubte, war nicht wenig überrascht, als ihn Böcklin anläßlich einer gemeinsamen Fahrt auf eine Reihe von Farben-

schönheiten und Eigenheiten aufmerksam machte, die ihm entgangen oder doch nicht bewußt geworden waren.

Der bekannte Forschungsreisende und Zoologe Professor Konrad Keller in Zürich berichtet: „An Böcklin sind mir außer der natürlichen Liebenswürdigkeit besonders zwei Züge aufgefallen. Das war zunächst die feinsinnige und dabei naive Art der Naturbeobachtung, wie wir sie etwa bei Rösel oder Spallanzani finden. Mehrmals hat er mir mit Enthusiasmus die sonderbaren Tiergestalten und ihre Lebensgewohnheiten geschildert, wie er sie am Strand von Neapel beobachtete. Die dortigen Meerfische beschrieb er mir so genau, daß ich sie sofort erkannte; bei den meisten war ihm der Lokalname geläufig. Ein schillernder Kalmar oder eine Möwe war für ihn ein fesselnder Gegenstand. Ich erinnere mich, daß meine Mitteilungen über die Natur der afrikanischen Steppen sein malerisches Interesse in hohem Grade erregten; er hatte, obschon ihm der Gegenstand fremd war, die Empfindung, daß ein Maler auf diesem Gebiet ganz wunderbare Motive holen könnte.

„Sodann frappierte mich die phänomenale Entwicklung seiner zentralen Sehsphäre, in welcher sich das Geschaute offenbar mit außerordentlicher Schärfe abbildete. Das Formen- und Farbengedächtnis war dabei so treu, daß er einen Eindruck in allen Details nach langer Zeit reproduzieren konnte. In seiner Sehsphäre waren die Bilder aufgespeichert und so wohl geborgen, daß er nach Belieben von dem Vorrat hervorzuholen vermochte. Ein Beispiel ist wohl sehr bezeichnend. Als er seine ‚Susanna im Bade' vollendet und im hiesigen Künstlergütchen ausgestellt hatte, erkundigte ich mich bei ihm nach der Genesis der Figuren, insbesondere nach den Modellen zu den höchst gelungenen Judenköpfen. Er bemerkte mir, er habe sie vollkommen aus dem Gedächtnis gezeichnet; sie gehörten elsässischen Juden an, die ihm von Basel her noch in Erinnerung geblieben seien."

Stundenlang konnte er die Flut der Limmat oder des Zürchersees betrachten. Nicht selten sah man ihn auf dem alten Brücklein beim unteren Mühlesteg stehen und in die über die Schwelle schieszenden Wellen starren. Zuweilen geschah es, dasz er, seine Begleitschaft vergessend, im Anblick einer Blume, eines Zweiges und so weiter völlig versank. Was ein anderer eine Minute oder höchstens zwei besieht, das besah er eine Viertel- oder halbe Stunde lang. Besuchte er mit Freunden die Münchener alte Pinakothek, so sahen sie erstaunt, dasz er in drei, vier Stunden eine Saalwand weit kam. Er sog das Betrachtete in kleinen Schlücken gleichsam in sich hinein.

Dieses lange, langsame, gründliche Betrachten und Beobachten bedingte mit sein ungewöhnliches Gedächtnis, das namentlich Farben aufnahm wie nicht leicht ein zweites. An ihm bestätigte sich die häufige Erfahrung, dasz langsame und gründliche Menschen ein gutes Gedächtnis besitzen. Er hat das seinige planmäszig geschult und gedrillt, indem er nicht locker liesz, bevor er einen Gegenstand sich eingeprägt hatte, und indem er womöglich durch wiederholtes Betrachten seine Eindrücke befestigte und ergänzte. Zugleich erleichterte er seinem Gedächtnis die Arbeit dadurch, dasz er es mit nichts Überflüssigem belud. Er nahm nur das Wesentliche, nur das Sprechende, nur das Typische, nur das für ihn Notwendige auf. Sodann darf man nicht übersehen, dasz auch seine Erinnerung Hilfen und Stützpunkte besasz. Was ein Maler einmal mit Pinsel oder Stift festgehalten hat, das pflegt ihm nicht leicht wieder völlig zu erlöschen. Böcklin hatte in früheren Jahren eine Menge Skizzen gezeichnet oder gemalt. Namentlich die Bewegungen und Farbenspiele des Meeres hatte er häufig skizziert und zwar in der Flut selbst, worin er, wenn er den Pinsel führte, oft bis an die Brust stand.

Zuweilen widerfuhr es ihm doch, dasz ihn das Gedächtnis im Stiche liesz oder zu lassen drohte. Dann versäumte

er nichts, die Lücke auszufüllen und das Verblaßte aufzufrischen. Um sich die Vorstellung des brandenden Meeres zu erneuern, reiste er einmal in ununterbrochener Fahrt von Zürich nach Neapel, setzte sich dort in der Nähe des Castello dell'uovo auf die Strandmauer und prägte sich das Bild der anrollenden, aufspritzenden Woge wieder ein.

Als er die „Cimbernschlacht" unter dem Pinsel hatte, gestand er, auf eine Figur im Bilde weisend, einem Bekannten, er wisse mit den Rückenmuskeln nicht mehr aus und ein, sein Gedächtnis versage. Später zog er sich dadurch aus der Verlegenheit, daß er dem betreffenden Krieger einfach einen weißen Mantel umhing.

Wußte er sich auch vor seinem Spiegel nicht mehr Rats zu erholen, so begab er sich etwa in das Atelier Kißlings und besah sich dort am Modell, was er benötigte, zum Beispiel eine von vorn verkürzte Hand oder dergleichen schwierigere Dinge.

Er kaufte sich sogar von den in den Wirtschaften herumziehenden Hausierern über den Bedarf Wachsstreichhölzer, nur wegen der auf den kleinen Schachteln nach Photographien reproduzierten und in den meisten Fällen nur andeutungsweise bekleideten Männlein und Weiblein. Ausdrücklich bemerkte er, diese Figürchen vielleicht gelegentlich brauchen zu können.

Es ist Tatsache, daß er aus bestimmten Gründen auf Modelle verzichtete. Was andere und, um unangenehme Frager kurzerhand abzuschaufeln, er selbst Gegenteiliges gesagt haben, das widerspricht dem Sachverhalt.

Also mußte er in vielen Fällen aus der Not eine Tugend machen. Das erklärt manches in seiner Zeichnung.

Man hat ihm vorgerückt, er könne nicht modellieren und nicht zeichnen, das heißt nicht anatomisch richtig zeichnen.

Eine Figur rund und breitflächig abzumodellieren, Fleck an Fleck, wie es die Deutschen gegen die Mitte des neun-

zehnten Jahrhunderts von den Belgiern und Franzosen zu lernen begannen und wie es zum Beispiel Koller auf der Düsseldorfer Akademie sich aneignete, das hat der Landschafter Böcklin allerdings nie gelernt, weil er darin keinen Unterricht genoß. Nur darf man nicht übersehen: er würde es außer im Porträt für seine dekorative Behandlung auch nicht gebraucht haben.

Der häufige Vorwurf des Nichtzeichnenkönnens hat ihn gekränkt. Wer im Atelier oder sonstwo die Landschaft irgend eines seiner Bilder erhob und, absichtlich oder unabsichtlich, das Figürliche mit Stillschweigen überging, der hat ihn ahnungslos verstimmt und geärgert.

So viel ist sicher: wer bei Böcklin Einzelstudium und präzise Formwiedergabe sucht, etwa im Sinne Menzels, der findet seine Rechnung nicht. Böcklin begnügt sich in der Regel damit, die Figur in ihrer Gesamterscheinung, in ihrer Aktion, in ihrem Verhältnis zu Licht und Umgebung im großen festzulegen. Maßgebend ist dabei für ihn, daß er sich meistens nur von seiner Vorstellung leiten läßt und das Korrektiv durch das Modell verschmäht. So laufen Unrichtigkeiten der Proportion und Bewegung unter. Häufig ließ er sie absichtlich stehen, um nicht hinterher die koloristische Gesamthaltung des Bildes zu verderben, und auch darum, weil es ihm nicht auf die Formrichtigkeit, sondern auf den möglichst sprechenden, unmittelbaren Ausdruck seines Gedankens ankam. Ihn auf Zeichenfehler hin ansehen heißt verkennen, daß es ihm um den seelischen Gehalt, nicht um die korrekte Form zu tun war.

Es gibt Maler, die ihre ganze Kraft zur Überwindung der Formschwierigkeit aufbieten. Böcklin dagegen liebt es, solche Schwierigkeiten einfach zu umgehen, es sei denn, daß ihm just die Form etwas Neues ins Bild einführt. Versprach ihm aber wesentlich diese das Neue, dann stellte er sich plötzlich ganz anders zur Zeichnung. Selbst die strengsten Verfechter

der Korrektheit räumen ein, daß die Jünglingsgestalt in der „Klage des Hirten“ sich dem Vollendetsten anreiht, was das letzte Jahrhundert in dieser Art hervorgebracht hat. Sie ist allerdings weit mehr, als nur ein gut gezeichneter und gut gemalter Akt, weil sich mit der rein formalen Vollendung hier ein seltenes immanentes Schönheitsgefühl verbindet.

Böcklin, der nur kurze Zeit in Paris Akt studierte und zeichnete und zwar ohne Unterricht und Korrektur, hat selbst eingeräumt, daß ihm die präzisen Umrisse versagt seien. Tatsächlich waren sie ihm in der Regel versagt. Aber nur aus diesem Grunde ihm Unfähigkeit des Zeichnens vorwerfen, bedeutet Kontur und Zeichnung für identisch erklären. Schon Anselm Feuerbach hat darauf hingewiesen, daß zum Beispiel unter dem schönen, stolzgeschwungenen Kontur des Cornelius eine ganze Menge von Arm- und Beinbrüchen stecke.

Faßt man Zeichnung auf als die deutliche Wiedergabe der Handlung und der Lichtverhältnisse einer Figur, so muß man Böcklin auch als Zeichner gelten lassen. Fraglos ist die Zahl derjenigen sehr groß, die ebensogut oder besser zeichnen als er. Aber selten wird man auf einen Zeichner stoßen, der mit gleich wenig Mitteln einer Figur zum Ausdruck verhelfen kann, der eine Aktion auf eine so einfache Formel zu bringen versteht. Vielleicht waren ihm darin im ganzen Jahrhundert nur Millet und Daumier ebenbürtig. Dient es ihm, so weiß er seinen Gestalten eine Lebenskraft und Daseinsmacht, eine bodenwüchsige strotzende Vitalität einzupflanzen, daß man sagen darf, aus ihnen strecke das volle Leben seine Fäuste triumphierend heraus. Daneben erscheinen die Figuren manches Künstlers fast unbelebt und marklos, mögen auch die Aktionen wilder Bewegung und gespannter Kraft noch so sehr ins Einzelne studiert und wiedergegeben sein.

Die häufigen und zuweilen leidenschaftlich gesteigerten Einwände gegen Böcklins Zeichnung erklären sich wesentlich

aus dem Umstande, daß der Sinn für die typische Form und Zeichnung beim Publikum wenig entwickelt ist. Die typische Zeichnung der akademisch detaillierten vorziehen zu können, das setzt schon ein geschultes und intimes Kunstverständnis, zum mindesten Gewöhnung voraus. In dem Maße, wie dieses Kunstverständnis sich entwickelt, wird man auf die gegen Böcklin erhobene Anklage ungenügender Zeichnung weniger Gewicht legen.

Seine Kunst wurde immer typischer, er vereinfachte immer mehr. Das ermißt man am leichtesten an der Wiederholung der nämlichen Motive. Das aufschlußreichste Beispiel dafür sind die vier Jahrzehnte auseinander liegenden „Jagden der Diana". Das Basler Bild bedeutet die Komposition, man möchte beinahe sagen, die Zusammentragung einer Kette wundervoll beobachteter Einzelheiten von Bäumen, Gesträuchern, Schlingpflanzen und Gräsern. Aber so breit und flott durchschnittlich alles behandelt ist, Hauptsachen und Nebensachen zeigen beinahe gleichstarke Akzente, weshalb denn auch die offenbar beabsichtigte dekorative Wirkung nicht herauskommt. Es fehlt einigermaßen die einheitliche, geschlossene Stimmung, nicht davon zu reden, daß die Figuren, was den Zusammenhang mit der Landschaft — nicht ihre koloristischen Zwecke — anbelangt, ebensogut fehlen könnten, als sie da sind, oder durch andere ersetzt werden könnten. In der späteren Schöpfung dagegen ist alles auf das absolut Nötige beschränkt, jede Einzelheit in den strengsten Dienst des Ganzen gestellt, und Lüfte, Landschaft und Bewegung der Jagenden vereinigen sich zu einem starken Eindruck.

Es müßte ein lehrreiches Beginnen sein, alle Arbeiten Böcklins unter dem Gesichtspunkt der wachsenden Vereinfachung zu betrachten, nach Maßgabe der erreichbaren Kunde Veränderungen und Umgestaltungen seiner Entwürfe zu erwägen, um zu erkennen, wie er sich immer mehr dem

Monumentalen näherte. Ob er, bei der vorwiegenden Betonung der koloristischen Probleme, jemals monumental geworden ist im strengen Sinne, das mag dahingestellt bleiben. Es entscheidet sich schließlich nach der Empfindung des Einzelnen und danach, was man unter monumental versteht.

Ungefähr seit dem sechzigsten Lebensjahr drängte sich bei Böcklin die Lust am Vereinfachen so sehr in den Vordergrund, daß er das Figürliche durchschnittlich weniger sorgfältig durchbildete als früher, sondern womöglich alles auf den ersten Wurf herauszubringen trachtete. Nicht flauer wurde er, wie die Kritik wohl meinte, er wurde rücksichtsloser, trotziger, daher auch unmittelbarer.

Er dachte und sah so typisch, daß er für die feineren Besonderheiten eines Kopfes wenig übrig hatte. Trotz aller scharfen Beobachtung äußerte er sich bezeichnenderweise über die Physiognomien seiner Freunde und Bekannten beinahe nie, während zum Beispiel Gottfried Keller darin unglaublich empfindlich und empfänglich war und in den Gesichtern seiner Mitmenschen sehr vigilante Umschau hielt. In diesen Dingen war Böcklin ganz ein Primitiver. Unter den von ihm gemalten Köpfen hat ihn eigentlich nur sein eigener und der Gottfried Kellers interessiert, höchstens noch derjenige der Frau und der ältesten Tochter.

Außer seinen Selbstbildnissen sind nur wenige seiner Porträts von eigentlichem Belang, weil er aus Mangel an innerer Teilnahme entweder das Typische nicht auf einen gewissen Grad zu treiben vermochte oder das Individuelle ungenügend ausschöpfte. Übrigens sind sie meistens sehr rasch heruntergemalt und büßen in der Schwarzweißwiedergabe sehr viel mehr ein als seine übrigen Schöpfungen.

War ein Bild zu Ende gemalt, so legte es Böcklin wagrecht hin und bestrich es sehr dick mit einem Firnis, bestehend zu gleichen Teilen aus Mastix und Kopaivabalsam und einem geringen Zusatz von Nußöl.

Und nun handelte es sich noch um den Rahmen, für ihn eine wichtige Sache, die er schon während des Malens in Betracht zog. Jordan, den Direktor der Berliner Nationalgalerie, bat er brieflich, die „Insel der Seligen" niemand zu zeigen, ja sie gar nicht anzusehen, bevor sie im Rahmen stehe [1]). „Das Gold des Rahmens," äußerte er während seines zweiten Basler Aufenthaltes, „ist die dritte Farbe, welche bei der Farbengebung und Farbenzusammensetzung berücksichtigt sein will" [2]). Gegenüber dieser Äußerung muß man bedenken, daß Böcklin damals seine Bilder auf den Zweiklang hin arbeitete, noch nicht auf den Dreiklang. Häufig warnte er, irgend ein Rot an den Rahmen zu bringen, weil es sonst vom Golde desselben gelähmt werde.

Er benutzte nur prachtvoll vergoldete Holzrahmen, die er zum Teil selbst komponierte und zeichnete. Von Stuck wollte er nichts wissen. Er ließ sie in Florenz anfertigen, die größeren zu einem Preis von vierhundert bis sechshundert Franken. Um das lästige Schreiben und Schicken über die Alpen los zu werden, probierte er es mit einem Zürcher Schreiner. Der hielt sich aber nicht an seine Vorschriften, sondern machte etwas anderes, weil es ihm „so besser gefiel". Nachdem er nicht erfolgreicher sein Heil auch bei einem Basler Handwerker versucht hatte, wandte er sich an Joseph Regl, Professor der Zürcher Kunstgewerbeschule, einen sehr tüchtigen Holzbildhauer, damit er oder seine Schüler ihm alle benötigten Rahmen herstellten. Allein bei dem Mangel aller erforderlichen Maschinen wäre das eine zu mühselige Sache gewesen. Einmal versuchte es Böcklin selbst wenigstens mit der Vergoldung, indem er einen Holzrahmen, worin das Bild schon stand, mit Blattgold belegte und dieses mit Achat polierte.

---

[1]) H. v. Tschudi, Die Werke A. B.s in der Nationalgalerie.

[2]) A. v. Salis, Erinnerungen an A. B. Basler Jahrbuch 1902.

Zu Koller und anderen Freunden äußerte er mehrfach: „Das Bild soll im Zimmer oder Salon der wertvollste Schmuck und darum der Rahmen schön sein. Er soll das Gemälde zurückdrängen und muß daher starkglänzende Punkte haben: Gold im Glanze ist das stärkste Licht und zugleich im Schatten das tiefste. Zudem aber soll natürlich der stark glänzende Goldrahmen das Bild von der Tapete, von Vorhängen und so weiter isolieren."

Bis gegen das Ende seines Zürcher Aufenthaltes verwandte Böcklin ausschließlich Goldrahmen, niemals farbige, die Töne des Bildes kontrastierende oder verstärkende. Da führte ihn die mehrteilige „Marienlegende" auf einen neuen Weg. Der nach seinen Angaben zu diesem Bilde gefertigte Rahmen schien ihm zu leuchtend, und nach vergeblicher Bemühung, ihn zu dämpfen, entschloß er sich zur Bemalung und zu weiterer Ausschmückung. Es schwebten ihm dabei Umrahmungen von italienischen Altarbildern der italienischen Frührenaissance vor. Das Ganze sollte aus einem Stück Tannenholz geschnitzt sein und in drei Teile zerfallen. Das Haupt- oder Mittelstück sollte vorspringen, verkröpft, gleich den beiden anderen unten geradlinig, nach oben aber halbrund abgeschlossen und etwas höher als die beiden anderen sein. Der Aufbau des ganzen Rahmens war durchaus architektonisch gedacht: auf einem Sockel erheben sich vier, unten von Astragalen getragene, oben etwas verkröpfte Pilaster; auf ihnen ruht ein von einem ziemlich reich profilierten Kranzgesimse gekrönter Fries. Diesen und die beiden Seitenpilaster zieren Festons[1]).

Böcklin ließ den Entwurf versuchsweise vom Schreiner ausführen, mit Bologneser Kreide grundieren und vergolden. Während einzelne Teile, wie zum Beispiel die Hohlkehlen, und einige Stäbchen Glanzgold haben, andere matt bleiben

[1]) Entwurf im Besitze von Professor Jos. Regl.

sollten, gedachte er wieder andere, nämlich die beiden Pilaster des Hauptbildes, im Stil der Kosmaten mosaikartig zu bemalen. Schließlich geriet er auf den Gedanken, das Ganze so zu behandeln. Er schwankte, ob der Feston im Fries bloß zu bemalen oder flach zu schnitzen und zu bemalen wäre. Die Käuferin nötigte ihn, noch bevor er über diese Dinge mit sich ins reine gelangt war, das Werk im Goldrahmen abzuliefern, der nun nicht dreiteilig wurde, sondern die fünf Szenen mit flachen Rahmen voneinander schied.

Für die Signatur wählte Böcklin, wie man schon aus Schick vernimmt, die Form und den Ort im Bilde sehr sorgfältig. Und immer war sie bescheiden, unauffällig. Er sagte, die Schrift sei etwas Ganzes für sich, dürfe nicht einfach nur so hingeschmiert sein, müsse vielmehr schön im Bilde sitzen. Nach seinen Angaben zeichnete Albert Welti die Buchstaben für „Armut und Sorge" und schnitt sie in Papier aus, worauf der Meister Umschrift, Initialen und Jahreszahl auf den schwarzen Grund schablonierte, den er nicht beschmutzen wollte.

Die Vollendung eines Bildes bedeutete für Böcklin gewöhnlich einen energischen Willensakt. „Das Schwierigste ist," sagte er, „die Lust an einem Bilde nicht zu verlieren" [1]. War es aber seinem Gesichte einmal entschwunden, dann wurde es ihm gleichgültig. Er begehrte es nicht wieder zu sehen und sprach nicht davon. Rückblicke waren ihm überhaupt zuwider. Für Kunst und Leben verlangte er die frische Gegenwart.

Richtete die Welt auf das aus seiner Werkstatt hervorgegangene Bild die stumpfen oder staunenden Blicke, so heftete er die seinigen auf die unergründlichen, verheißenden Augen der Göttin, die ihm beseligend entgegenlächelte.

---

[1]) E. Würtenberger a. a. O.

Nebensonnen

Fülle der Gaben und Reichtum der Bildung fielen an Böcklin früh auf. Oft hat man ihn deswegen mit den hohen Gestalten der Renaissance verglichen, namentlich mit Lionardo da Vinci.

Eine solche Vergleichung stellt sich leicht ein, ist aber nicht durchaus angebracht. Sie berücksichtigt nämlich nur Böcklins Vielseitigkeit, läßt aber unerwogen, daß ihn, abgesehen vom Flugproblem, im Grunde nichts ansprach, was nicht irgendwie mit Kunst zusammenhing.

So ziemlich alles Geschichtliche ließ ihn kühl, Politik war für ihn kaum vorhanden, der Staat kümmerte ihn wenig. Er bemerkte dem schweizerischen Obersten und Militärschriftsteller Ulrich Wille, er vermöge nicht zu begreifen, wie sich ein begabter Mensch mit dem Soldatenhandwerk befassen könne. In die Naturwissenschaften vertiefte er sich nur insoweit, als er dabei für die Kunst oder die Flugmaschine etwas zu erobern hoffte.

Seine Seele hing am greifbaren und sichtbaren Objekt. Er hatte nichts Faustisches an sich. Dazu strömte seine Schöpferkraft in zu vollem Strom daher; ließ sie einmal nach, so blickte er nicht in transzendentale Nebel oder in abgründige Probleme, sondern warf sich auf maltechnische Experimente.

Die Kunst hat er nach allen Seiten energisch und mit genialer Ursprünglichkeit durchgedacht. Dennoch war er als eminent Produktiver seiner ganzen Anlage nach kein Theoretiker, kein philosophischer Geist. Resultate künstlerischen Denkens und Grübelns formulierte er meistens überraschend knapp und schlagend. Sobald er indessen mit

ganzen Reihen und Ketten hantieren sollte, so wurde er leicht undeutlich, und wenn er sich auf nichtkünstlerische Gebiete begab, sogar verworren. Auf ausgedehnten Waldspaziergängen entwickelte er einem Freunde mehrmals seine philosophischen Ansichten; sie kamen dem Hörer, was er sich damals aus Verehrung für den großen Mann nicht recht zu gestehen wagte, absonderlich und unverständlich vor, so daß ihm heute, nach ungefähr anderthalb Jahrzehnten, auch nicht das Geringste davon mehr geblieben ist.

Seine naturwissenschaftlichen Folgereihen zerriß oft mit dämonischem Griff die Phantasie. Als einmal davon die Rede war, wo in der Natur das Unbelebte aufhöre und das Belebte anfange, da warf er ein: „Wo beginnt überhaupt das Leben? Wissen wir denn, ob die ganze Erde nicht nur ein großes Tier ist und wir die Parasiten darauf?"

Von den Heroen der Renaissance unterscheidet er sich durch die ungleiche Stärke und Entwicklung seiner Talente. Er hat als Maler ganz Hervorragendes, als Bildhauer höchst Merkwürdiges und in seiner Art Bedeutendes, auf allen übrigen Feldern dagegen nichts Nennenswertes zu stande gebracht. Allerdings stemmten sich widerwärtige und enge Verhältnisse seiner Entfaltung entgegen.

Gleich sein erster Schritt in die Arena des Bildhauers wurde von seiner Vaterstadt zurückgewiesen. Er hatte sich beim Wettbewerb um ein Denkmal für die 1444 bei Sankt Jakob an der Birs gefallenen Schweizerhelden mit einem Modell[1]) eingestellt, das am Fuß einer abgestumpften Pyramide (nach anderen Berichten an den vier Ecken eines Sarges, auf dem eine Flamme brannte) vier Geharnischte zeigte. Langehin und mehr noch als die Ablehnung dieses Entwurfes kränkte ihn die naive Gewalttätigkeit, womit, wie Schmid berichtet, die Entscheidenden sein Motiv zugleich

---

[1]) H. A. Schmid S. 32.

mit demjenigen eines anderen Mitbewerbers, des Malers Stückelberg, zur Ausführung dem Bildhauer Schlöth zuschoben[1]). Von seinem Entwurfe hat sich nicht einmal eine Zeichnung erhalten.

Wie über diesem plastischen Erstling, so waltete auch über seinem letzten bildhauerischen Entwurf ein Mißgeschick. Es ist die schönste Figur, die er geformt hat, die in Zürich entstandene Sklavin, die, leicht vorgebeugt, mit dem von der ausgestreckten Rechten gehaltenen Lämpchen den die Treppen Emporsteigenden die Stufen erhellt. Seine Freunde verbargen das schmerzliche Bedauern nicht, daß der Meister, weil sein Schwiegersohn nicht dazu gelangte, das Modell in Marmor zu übertragen, es unmutig zusammenschlug. Als Gegenstücke dieser Gestalt, als Türhüter links und rechts vom Hauseingang, waren die zwei Froschkönige gedacht, von denen einer zu stande kam. Böcklin bemalte ihn und setzte ihm Glasaugen ein, wie er auch, nicht ohne vorher den Ophthalmologen Professor Haab zu beraten, die Sklavin mit solchen auszustatten beabsichtigte. Ferner bemalte er zwei von Peter Bruckmann modellierte Werke, nämlich das Rundrelief „Madonna mit Kind" und eine Büste seiner Frau. Originell wie der Froschkönig war ein Satyr, der, Kopf und Oberleib zurückgelegt, mit offenem Munde den Strahl auffängt, den er aus dem an den Leib gepreßten Weinschlauch herausgedrückt hat. Er war als Wasserspender

---

[1]) Interessant ist ein bezüglicher Bericht Herman Grimms, weil er jedenfalls die damalige Stimmung Böcklins und seiner Freunde spiegelt: „Das erste Werk Böcklins, das ich sehr genau betrachtete, und zwar mit (dem Kupferstecher) Friedrich Weber zusammen, war die in Gips gegossene Skizze des Denkmals zu Sankt Jakob. . . . Die Entscheidung war, als ich zu jener Zeit nach Basel kam, eben gefallen und Böcklins Arbeit verworfen worden. Gerade an dem Tage, wo ich durch Basel damals durchreiste, sollte dem Bildhauer, der den Preis davontrug, ein Fest gegeben werden, und ich war eingeladen. Das meiner Ansicht nach Böcklin zugefügte Unrecht empörte mich so, daß ich fortblieb." (Fragmente I S. 537.)

eines Springbrunnens gedacht, wurde aber nie in dauerhaftes Material umgeformt[1]).

Es galt Böcklin für eine völlig ausgemachte Sache, daß antike Skulptur und Architektur farbig waren. Nicht nur hatte er 1863 die in der Villa der Livia eben ausgegrabene, noch in unversehrtem Farbenschmucke prangende Statue des Augustus gesehen, er sagte sich auch: die Alten konnten aus künstlerischen Erwägungen das absolut Weiße mit der farbigen Natur nicht zusammenbringen. Des weiteren wies er darauf hin, daß man nur die Einzelheiten eines bemalten, nicht aber eines weißen Reliefsfrieses in der Höhe, in welcher die Alten Friese oft anbrachten, noch zu unterscheiden vermöge.

Auch für die Plastik von heute forderte er Bemalung und zwar eine möglichst leuchtende, kräftige. Er bemängelte die blöde, schwächliche Farbe der von Berlin aus in den achtziger Jahren auf den Markt gebrachten Tanagrafigürchen. „Wie tief und stark," sagte er, „ist das Kolorit, das man in Pompeji sieht!"

Daß im modernen Hause die Plastik so wenig Eingang findet, das schob er ihrer Farblosigkeit zu. „Ihretwegen," sagte er, „fällt sie aus dem modernen Zimmer heraus." Häufig überlegte er Mittel und Wege zu einer kräftigen Färbung der Skulpturwerke und erwog gewisse Vorkehren, um einzelne Stellen und Partien hervorzuheben. Er empfahl zu diesem Behufe die Unterlegung mit Silber oder Gold, unterlegte auch nach Floerkes Mitteilung Haare, Brauen und Lippen des erwähnten Madonnenreliefs vor der Bemalung mit diesen Metallen.

Aber seine plastischen Träume flogen noch weit höher. Er suchte für den Bildhauer überhaupt ein neues Material und hoffte darauf eine ganze dekorative Kunst aufzubauen. Er dachte den Marmor, den er als ein furchtbares Hindernis für den Bildhauer bezeichnete, durch das Modellieren

[1]) Keiner von Böcklins Zürcher Freunden und Bekannten erinnert sich an diese Schöpfung. Nur Lasius berichtet davon.

in einer zementartigen Masse zu umgehen, die, einerseits noch knetbarer und bildsamer als Wachs, anderseits so sehr erhärte, daß sie nach kurzer Frist den Meißel fordere. Die Bemalung setzte er für ein solches Material als etwas Selbstverständliches voraus. Allein es währte nicht lange, so rissen und blätterten die aus diesem Stoffe, einem Schlackenzement, geformten Gebilde, und Böcklins Träume lagen am Boden [1]). Es gehört wohl nicht in den Kreis des Möglichen, ein Material herzustellen, wie es ihm vorschwebte.

Nicht selten redete er über die Sockel. „Sie sind," sagte er, „seit langen Zeiten viel zu einförmig. Es fällt den Bildhauern nichts ein."

Auch Kameen hat der vielseitige Mann geschnitten und zwar solche eigener Erfindung. Das tat er in den ersten Zeiten seiner Ehe, um Brot ins Haus zu schaffen. Eines dieser Kunstwerke hat seine Frau in Zürich oft getragen.

Unter seinen Talenten fand das zur Architektur den ungünstigsten Boden. Und doch war dieses gerade ein ungewöhnliches. Gewiß sagt sein Zürcher Freund, der feinsinnige Architekt Friedrich Bluntschli, mit Fug und Recht: „Er wäre sicherlich auch ein hervorragender Architekt geworden; man braucht nur seine Tempel, Villen und andere Bauwerke seiner Bilder anzusehen, um davon überzeugt zu sein. Welche Feinheit und Harmonie wußte er in seine architektonischen Schöpfungen zu legen! Es war auch ein zuweilen von ihm ausgesprochener Wunsch, sich als sein eigener Architekt in schöner Gegend eine Villa zu bauen mit Terrassen und Gärten und allerlei schöner Auszier. Zu diesem Zwecke wünschte er sich ein Vermögen." [2])

---

[1]) Dieser Zement griff übrigens dermaßen an, daß sich Böcklin und namentlich Bruckmann ganze Partien Haut von den Händen lösten.

[2]) Rede an der Gedächtnisfeier der Zürcher Kunstgesellschaft für Arnold Böcklin, gehalten am 29. Januar 1901 in der Aula des eidgenössischen Polytechnikums zu Zürich von Professor Friedrich Bluntschli. (Schweiz. Bauzeitung XXXVII, Nr. 7.)

Wäre ihm das Los gefallen, der Zeitgenosse eines Michelangelo und der Schützling eines kunstsinnigen Gewalthabers eines der italienischen Höfe aus dem sechzehnten Jahrhundert zu sein, so hätte vermutlich sein Bautalent Bedeutendes hervorgebracht.

Er stand noch in seinen Malerlehrjahren, als ihm das Schicksal ein bescheidenes Bauwerklein vergönnte, eigentlich das einzige seines Lebens. Nachdem nämlich im Sommer 1844 der Bahnstrecke Straßburg—Sankt Ludwig das Schlußstück Sankt Ludwig—Basel angefügt worden war, beschlossen die Basler, die den Schienenstrang nur ungern durch ihren Festungsgürtel dringen sahen, die Einbruchstelle durch ein Tor abzusperren. Diesen hübschen Bau in der Sankt Johannsvorstadt entwarf Böcklin. Jetzt ist er vom Erdboden verschwunden.

Wo in seinen Bildern die Architektur nicht lediglich zur Erklärung einer Situation oder Handlung dient, sondern wo sie, räumlich oder gedanklich, eine Hauptsache oder gar die Hauptsache ist, da wählt Böcklin so gut wie ausschließlich südliche, italienische und antike Bauwerke. Es ist wesentlich die palastähnliche Villa am Meerufer, die den Meerfelsen überragende oder in die Flut hinausgeschobene Burg, wie er sie an der salernitanischen Küste erblickte [1]), und das vielgestalte Felsenkastell, wie es von Sabinerbergen oder von etrurischen Höhen herabtrotzt. Dann malt er mit Vorliebe das toskanische Landhaus, das in einer Landschaft, die selbst schon architektonische Züge trägt, an eine sanfte Hügelwelle geschmiegt oder sie krönend, mit seinem horizontalen Abschluß, mit dem entzückenden Spiel der Senkrechten, der Wagrechten und der Loggiabogen, welches Spiel die grad-

---

[1]) Lasius a. a. O. S. 33 bemerkt zu dem Bild „Schloß von Piraten in Brand gesteckt“: „Das Sujet, bei welchem ihm Amalfi und die an der Küste des Mittelländischen Meeres gegen die Seeräuber errichteten Barbarossatürme vorschwebten.“

linigen Stämme der Pappeln und die aufstrebende Zypresse sowie die Rundkronen der Oliven wiederholen, vielleicht das Entzückendste vom Einfachschönen ist, was die Baukunst kennt, und was wohl durch zwei Jahrtausende hindurch seine Eigenart bewahrt hat. Doch klebt er nirgends an Einzelheiten und am Kleinlichen, sondern verfährt, die Wirklichkeit überall nur im großen Ganzen benutzend, in der ausgestaltenden Weiterbildung mit großer Freiheit, wobei er so harmonisch sowohl zu variieren als zu mischen versteht, daß seine architektonischen Erfindungen durchaus den Eindruck von organischen Gebilden erwecken.

Über die Bauwerke früherer und heutiger Zeit hegte Böcklin sehr eigene und bestimmte Ansichten. Die gesamte moderne Architektur galt ihm wenig oder nichts; häufig genug war sie ihm zuwider. Die Architekten des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnete er als Leute, die aus Mangel an schöpferischen und neuen Ideen ganz einfach die alten Karten handwerksmäßig wieder mischen und auflegen. Von der Gotik wollte er nichts wissen, von der Romanik nicht viel mehr. Als er eines Tages mit einem Freunde vor dem Zürcher Großmünster stehen blieb, schloß er die Betrachtung des Portals mit den Worten: „Diese romanische Baukunst ist doch eine bäurische Kunst!" Auch gegen die Renaissancearchitektur wurde er immer kühler und hielt, wie wir unter anderem aus Floerke vernehmen, mit scharfen Äußerungen über sie nicht zurück.

Es galt ihm eben als unumstößliche Tatsache, daß die Schöpfungen der griechischen Kunst und Kultur und, was unter den Römern Tüchtiges davon nachblühte, durch die späteren nie wieder erreicht worden sei. Nach den verschütteten Gefilden althellenischer Kunst und althellenischen Lebens blickte er mit dem andächtigen Herzen und den sehnsüchtigen Augen eines Winckelmann und eines Lessing. Darin war er völlig, wie wenn er hundert Jahre früher zur Welt

gekommen wäre. Gleichwie zwischen 1750 und 1760 der holddämonische Glaube an die Herrlichkeit der altgriechischen Welt sich leise, aber unwiderstehlich der erlesenen Gemüter zu bemächtigen begann, so übermannte er ein Säkulum später den Geist Böcklins und ließ ihn nicht wieder frei, sondern befestigte und stärkte seine Herrschaft immer mehr in dem Busen des merkwürdigen Mannes.

Dieser Glaube war so mächtig und unerschütterlich in ihm, daß ihm die Späteren nicht nur hinter der Architektur und Skulptur der alten Griechen zurückgeblieben zu sein schienen, sondern auch hinter ihrer Malerei, „selbst nach dem Wenigen und ganz Schlechten zu schließen, was sich davon erhalten hat". Er bestaunte die „Alexanderschlacht" in Neapel: „Soweit die Wiedergabe in Mosaik ein Urteil zuläßt, muß das Gemälde nach Bewegung und Gruppierung wundervoll gewesen sein." Wie hoch er, trotzdem sie nur Handwerker waren, die pompejanischen Maler bewertete, wie beflissen er sich ihrer Malweise zu bemächtigen strebte, das erhellt aus Schick.

Als die Bildnisse von Fayum in München ausgestellt waren, reiste er von Zürich aus hin und studierte ihre Technik aufs ernstlichste, wobei er zu dem Schlusse gelangte, bei den meisten seien die Wachsfarben mit kleinen heißen Metallschaufeln, nicht mit Pinseln aufgetragen worden. Er hielt es damals nicht der Mühe wert, den Fuß über die Schwelle der internationalen Kunstausstellung zu setzen.

Plinius berichtet, Silanion habe, um die Totenblässe im Antlitz der Jokaste zum Ausdruck zu bringen, das Erz mit Silber gemischt. Aus dieser (übrigens sehr fragwürdigen) Mitteilung folgerte Böcklin eine Entwicklung der antiken Bildgießertechnik, welche alle Späteren nicht wieder erreicht hätten.

In seinen Augen schrumpfte die Renaissance vor der antiken Kunstgröße immer mehr zusammen. „Im großen Ganzen," äußerte er, „haben die Cinquecentisten nicht viel

zu bedeuten, sobald man sie an den, wenn auch dürftigen, ja schlechten Resten der griechischen Malerei mißt. Diejenigen unter ihnen brachten es noch am weitesten, die an den Alten Studien machten."

Häufig grübelte er über die griechische Musik nach. Er traute ihr eine ungewöhnliche Schönheit zu und befragte Musiker nach quellenmäßigen Nachrichten und allfälligen Überbleibseln. Seine Vermutung durfte sich schrankenlos ergehen, da sie damals noch nicht durch die aufschlußreichen, erst nach seiner Zürcher Zeit gemachten delphischen Funde auf verhältnismäßig bescheidene Wege gewiesen worden war.

Oft und oft legte er das freudige Bekenntnis ab, daß er der Antike ungeheuer viel verdanke und ohne sie schlechterdings nicht zu begreifen sei.

Sie hat in der Tat zweimal seine Kunst entscheidend gewendet. Das erste Mal, als er 1850, ein noch nicht Dreiundzwanzigjähriger, den Boden Roms betrat. Vor den Denkmälern der alten Kunst erblaßte die Herrlichkeit der neuen. Ihm dämmerte auf, was er seit Knabentagen gesucht und geahnt hatte. Von seiner Ankunft in Rom hat er sein Kunstleben und das Erwachen seiner Schöpferkraft datiert.

Der zweite unverlöschliche Eindruck traf ihn just in der Mitte seines Lebens. Er war noch jung genug, um die ganze Wucht des Geisterangriffs zu empfinden. Der Tag, an dem er zum ersten Male vor die pompejanischen Wandmalereien trat, ist der eigentliche Los- und Schicksalstag seines Daseins geworden und an Bedeutung keinem anderen vergleichbar. Hier fand er, wonach seine Seele getastet: Farbenglut und dekorative Behandlung. Seit dieser Stunde beginnt der innere, wenn auch äußerlich langsam und mit vielen Schwankungen vollzogene Bruch mit der Kunst seiner Zeit. Die Überzeugung, daß er umkehren und ganz neue Pfade beschreiten müsse, erschütterte ihn dermaßen, daß er, der sonst fast immer Schaffensfreudige, beinahe für ein Jahr

aus der Bahn geworfen und lahm gelegt wurde. Das war die eigentliche Krise seines Geistes. Er hat sie sieghaft hinter sich gebracht, weil er mit der vollen Ehrlichkeit seines Wesens ohne Rücksicht auf äußere Verhältnisse nur dem folgte, was er für das Rechte hielt.

Die pompejanischen Bilder hätten seine Seele weniger aufgewühlt, wenn in ihr nicht schon die Sehnsucht nach etwas Neuem rege und zur Aufnahme neuer Götter bereit gewesen wäre. Diese Sehnsucht war es, die ihn aus dem sicheren Weimarer Amt südwärts dem Ungewissen entgegentrieb.

Nicht allein die Bauten und Bildsäulen Roms berauschten 1850 den jungen Künstler, sondern ebensosehr die Landschaft. Sie tat es ihm dergestalt an, daß er über ihr die heimischen Täler und Schluchten, die schimmernden Seen, die Tannenhänge und Berghäupter vergaß.

Ein Vierteljahrhundert später, er rückte eben ins letzte Viertel seines Lebens ein, bestimmte noch einmal eine italienische Gegend die Formen seiner Landschaft. Das waren die Ufer des Arno mit ihren einfachen Zügen und den schönen Landhäusern.

Die Poesie, die mit hundert Zungen aus Böcklins Schöpfungen redet, trieb ihn dazu, sich von Zeit zu Zeit der gebundenen Rede zu bedienen. Das wenige, was sich von seinen Versen erhalten zu haben scheint — vermutlich tritt da und dort noch etwas weiteres zu Tage — verrät Kenntnis der besonderen Kunstbedürfnisse, klare Durchbildung des Themas und korrekte Ausführung des einzelnen, dagegen keine Eigenheit [1]).

[1]) Eine deutsche Monatschrift hatte ein an Arnold Böcklin gerichtetes Sonett von Frida Schanz gebracht; sein Name mußte darin auf „Melodien" oder „Harmonien" oder andere Endsilben mit langem, betontem i reimen. Da erschien im Feuilleton des „Bund" folgende Apostrophe Böcklins an die Dichterin:

Wichtiger als seine dichterischen Versuche war seine starke und früh erwachte Liebe zur poetischen Lektüre. Hier einen Einfluß der Schule anzunehmen, fällt schwer. Gerade das, wonach seine junge Seele verlangte, bot das Basler Gymnasium nicht, das ihn ja frühzeitig als einen halb Gescheiterten entließ, bot auch Wilhelm Wackernagel nicht. Es war der angeborene Kunstsinn, der ihn früh den bedeutenden und echten Dichtern entgegenführte. Er las begierig, aber schon als Jüngling nicht zum Zeitvertreib, sondern um sich zu bilden und zu vertiefen. Der Zwanzigjährige bereits hielt es wie der Vierzigjährige, der, nach Schicks Mitteilung, an seinen Kunstgenossen tadelte, daß sie Abend für Abend in die Kneipe liefen, anstatt sich hinter ein Buch zu setzen.

Der Freund und Verehrer der Dichter hat sich gehütet, Literatur zu malen. Doch ohne die Literatur hätte er sicher manches anders und manches nicht gemalt.

Seine größte Liebe gewannen unter allen die Dichter der Hellenen. Homers Epen waren seine Bibel. Immer wieder vertiefte er sich in Ilias und Odyssee, immer wieder beglückte ihn ihre Herrlichkeit, immer wieder entdeckte er neue Schönheiten darin. Oft kam er auf die unvergänglichen Schöpfungen zu sprechen, oft wies er auf Pracht und Tiefe dieser oder jener Szene hin. Er liebte Herodot, dessen von der Sage überschimmerte Erzählungen er zu rühmen und nicht selten im einzelnen wiederzugeben wußte. Ehrfürchtig blickte er zu Äschylos auf. Einem seiner Zürcher

---

„Wart, Frida Schanz, jetzt komm' ich mit dem Stöcklin
Und klopf' dir aus das Dichterunterröcklin.
Zum Teufel mit Böcklihn! ich heiße Böcklin."

Das Verslein machte die Runde durch die ganze deutsche Presse und wurde für eine authentische Kundgebung Böcklins gehalten, dies zum großen Vergnügen J. V. Widmanns, der sich den Scherz erlaubt hatte, um auf lustige Weise die unrichtige norddeutsche Aussprache des Namens Böcklin womöglich für immer in Mißkredit zu bringen und aus der Welt zu schaffen.

Bekannten standen beinahe die Haare zu Berge, als er ihm eines Abends mit so ungewöhnlicher Kraft und Anschaulichkeit den Inhalt der „Eumeniden“ erzählte, daß der Hörer die Schlangen der Rachegöttinnen leibhaftig vor sich zu sehen glaubte. An Aristophanes erbaute er sich eine Zeitlang so gierig und so häufig, daß er einem Freunde einen Band seiner Werke nur mit der dringenden Bitte um baldige Rückgabe anvertraute, da er nicht lange ohne die lustigen Sachen zu sein vermöge.

Es war ein Band der Droysenschen Übersetzung. Zu seinem lebenslänglichen Leidwesen nämlich mußte sich Böcklin damit begnügen, seine Lieblinge in Übertragungen zu lesen, weil er als Schüler kein Griechisch gelernt hatte. Als einer seiner Söhne das auf dem Zürcher Gymnasium fakultative Fach des Griechischen abzuschütteln Lust zeigte, sprach Böcklin eines Tages beim Rektor vor und bat ihn, alles aufzubieten, damit dieser Schritt doch ja unterbleibe und die Wohltat der herrlichen Sprache, die dem Vater zu lernen nicht vergönnt gewesen sei, dem Sohne erhalten bleibe.

Dagegen hatte er sich auf der Schule, wo er es bis zu Cäsar brachte, das Lateinische angeeignet. Fast ein Jahrzehnt nach seinem Abschied von den Schulbänken rang er in Rom seinem mageren Beutelchen eine lateinische Grammatik ab, um das erblichene Wissen wieder aufzufrischen und sich in den Stand zu setzen, die alten Inschriften zu lesen. Unter den römischen Autoren hat ihn übrigens nur einer gefesselt und gefördert, nämlich Apulejus. Den „Goldenen Esel“ empfahl er den Bekannten häufig zur Lektüre und erhob „Amor und Psyche“ mit dem ausgesuchtesten Lob.

Wie reich und wie glücklich die bildende und die redende Kunst der Alten Böcklins Schaffen befruchteten, das auch nur versuchsweise anzudeuten kann meine Aufgabe nicht sein. Ich begnüge mich mit dem Hinweis auf die bekannte Tatsache, daß die „Klage des Hirten“ in Theokrits dritter Idylle

wurzelt, und mit der beiläufigen Vermutung, daß das Bäumchen, womit der Tod in „Vita somnium breve" den Greis schlägt, die Tanne des griechischen Todesgottes Ker ist. Die Gestalten nämlich der griechischen Götter, Halbgötter und Genien waren Böcklin durchaus vertraut. Bezeichnend äußerte eine fast gleichalterige Baslerin, deren Mann ihm sehr befreundet war: „Er lebte immer unter seinen Göttern und Göttinnen!" Für die Genauigkeit, womit er die Antike gelegentlich im einzelnen betrachtete und studierte, obgleich er, wo es ihm paßte, sich die vollste Freiheit wahrte, legt folgende Mitteilung eines seiner Zürcher Bekannten vollgültiges Zeugnis ab; sie betrifft freilich nichts Mythologisches. „Das Gemälde ‚Der Gang zum Bacchustempel' war fast vollendet, als ihm plötzlich Bedenken aufstiegen, ob das mit lateinischen Segeln (im Hintergrunde) aufgetakelte Boot auch historisch zulässig sei. Die Frage beschäftigte ihn so lebhaft, daß er sich bereits entschlossen hatte, sie einem Archäologen vorzulegen, als er eines Tages ganz freudestrahlend erklärte, von seinen Skrupeln erlöst zu sein. Er habe sich nämlich erinnert, in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatinischen Hügel in Rom, und zwar in der Wachtstube der Prätorianer, Wandkritzeleien gesehen zu haben, die augenscheinlich von den sich auf solche Weise die Zeit vertreibenden Söldnern herrührten, und deren eine auch ein Boot, in sehr primitiver Form zwar, aber mit ausgesprochenem lateinischen Segel darstellte." [1])

Es überraschte seine Freunde und Bekannten oft, wie tief die altgriechischen Dichter in sein Wesen eingedrungen und wie sehr sie ihm gegenwärtig waren. Besprach man dieses oder jenes Geschehnis vom Tage, so berief er sich wohl auf irgend eine Erzählung, irgend einen Zug eines Epikers oder Tragikers der Griechen als Parallele zu dem

[1]) L. P., Arnold Böcklin (Erinnerungen). „Neue Freie Presse", Februar 1901.

Erzählten, indem er etwa darauf hinwies, daß diese Alten die vollendetsten Menschenkenner gewesen seien und alle die psychologischen Vorgänge, die sich unter uns ereignen, vor zwei und einem halben Jahrtausend schon erschöpfend dargestellt hätten.

Aus den späteren Dichtern erkor er sich vorwiegend Epiker zu Lieblingen, den lustigen Boccaccio und den strahlenden Ariost, aus dem er mehr als ein Motiv erbeutete. Sodann vor allem Goethe, der ihm wohl nach Homer am meisten galt. Aus seinen Werken, auch aus den prosaischen, führte er gerne Stellen an. Freilich ein blinder Bewunderer war er keineswegs: seinem männlichen Geiste widerstrebte zum Beispiel der Werther durchaus, und er tadelte es an dem Dichter, daß er so häufig unentschlossene, halbe Menschen darstelle[1]. Auch empfand er kein Bedürfnis nach der Kenntnis sämtlicher Werke Goethes; als Guido Hauck in einer Broschüre die Vermutung ausgesprochen hatte, Böcklin möchte die Idee zu den „Gefilden der Seligen" aus jener Stelle, die übrigens eine epische, keine dramatische ist, im zweiten Teil von Goethes Faust geschöpft haben, wo der weise Centaur Chiron erzählt, wie er die Helena auf seinem Rücken über den Peneios getragen habe, da erklärte Böcklin, er habe den zweiten Faust noch gar nicht gelesen, wolle es jedoch nunmehr tun. Eine besondere Wertschätzung trug er Goethes Farbenlehre entgegen, die nicht viele Maler gleich eingehend studiert haben mögen.

Schiller lag ihm ferner, wie die Pathetiker überhaupt. Doch war er ihm aus jungen Jahren geläufig, und eine Stelle aus dem Gedichte „Der Knabe am Bach" hat er in eines seiner letzten Bilder verwoben.

Ein Mann nach seinem Herzen war dagegen Peter Hebel. Mehr noch als die Gedichte und die ländlichen Bilder in gebundener Rede genoß er das „Schatzkästlein des Rheini-

[1] A. v. Salis, Erinnerungen an Arnold Böcklin. Basler Jahrbuch 1902.

schen Hausfreundes". Eine ganze Perlenschnur dieser lustigen Geschichten glänzte ihn mit dem heitersten Reiz an. Als ihn an einem Weihnachtstage das Ehepaar Waldner besuchte und er die illustren Basler Leckerli samt dem Basler Spezialliför „Burgermeisterli" und von seinen feinsten Zigarren angeboten und eine angezündet hatte, da nahm er seinen geliebten Hebel zur Hand und las den sehr willkommenen Gästen mit ingründigem Behagen die „Nasse Schlittenfahrt" und anderes vor.

„Von Zeit zu Zeit," sagte er, „lese ich gern wieder in Jean Paul. Die Mischung von Geist und Phantastik ist so anziehend." Gottfried Keller stellte er überaus hoch und brauchte zuweilen ein lustiges Bild oder ein Gleichnis aus den „Seldwylern". „Er ist ein herrlicher Dichter," sagte er, „man kann ihn zu jeder Zeit lesen und findet immer etwas Schönes." Seine erklärten Lieblinge waren „Der Landvogt von Greifensee", „Das verlorene Lachen" und namentlich „Das Fähnlein der sieben Aufrechten".

Wie die Liebe, so führte ihn natürlich auch die Abneigung besondere Wege in der Literatur. So konnte er zum Beispiel Byron durchaus nicht leiden.

Er las dies und das, was ihm Laune oder Zufall in die Hände spielte, so einzelnes von Paul Heyse, dessen menschliche Vorzüge er schätzte. Er rühmte Pestalozzis „Lienhard und Gertrud" und empfahl Carlyles „Hero-Worship". Wie die Maler der modernen Franzosen, so lehnte er auch ihre Schriftsteller ab und zugleich die auf ihren Fährten wandelnden Neudeutschen. Wollte man ihn zur Lektüre irgend einer Sensation bewegen, so schüttelte er wohl den Kopf und sagte: „Ich kann ohne das sein!" Er betete immer wieder zu den alten Göttern, überzeugt, vor unvergänglichen Altären zu stehen.

An Regensonntagen oder an Abenden, wo er nicht ausging, pflegte er etwa seiner Frau vorzulesen oder sich still

hinter ein Buch zurückzuziehen. Einmal — er war über Lessing geraten — begann es ihn während der nächtlichen Lektüre zu frösteln. Als er auf die Uhr sah, war es Morgens drei.

Immer wieder setzte die Fülle seiner Interessen, seines Wissens und seiner Belesenheit in Erstaunen. Dabei war es merkwürdig, daß er keine eigentliche Bibliothek besaß, sondern nur wenige Bücher, die eiserne Ration, die er im Lebenskampfe mit sich trug.

Die Musik liebte er leidenschaftlich. In Zürich besuchte er häufig die von F. Hegar meisterlich geleiteten Konzerte und freute sich, so oft es bei seinen Freunden etwas Schönes zu hören gab. Zuweilen spielte ihm die Frau eines Freundes diese oder jene seiner Lieblingsweisen vor. Saß der Greis in San Domenico mit den jungen Künstlern zusammen, so ermangelte er selten, nach Musik zu verlangen. Da geschah es wohl, daß nicht nur Einzelvorträge erklangen, sondern gelegentlich auch ein Quartett, indem der eine der Söhne die Gitarre, der andere die Mandoline, einer der Tischgenossen Klavier spielte und ein vierter die Flöte blies. Einem der Teilnehmer an jenen frohen Abenden blieb es unvergeßlich, wie des Meisters Augen verklärt auf dem singenden Sohne Carlo hafteten.

Ein Harmonium, das seinen Standort bald im Atelier und bald in der Wohnung hatte und vor Alter schon ein bißchen kreischte, hat er beinahe ein halbes Jahrhundert lang gespielt. Einfachere, getragene, meist für Harmonium gesetzte Sachen, wovon er eine Sammlung besaß, brachte er richtig und mit Ausdruck heraus, obgleich er das Technische niemals erlernt hatte.

Auch zu komponieren versuchte er, unter anderem Goethes „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“. Ob diese in seinen Augen wohl anspruchslosen Tongebilde mehr bedeuten als seine Gedichte, das wage ich zu bezweifeln, muß mich aber in Hinsicht darauf, daß bis jetzt nur eine einzige Probe bekannt geworden zu sein scheint, eines Urteils durchaus enthalten.

Böcklin verfügte nicht nur über musikalische Empfindung, sondern auch über musikalisches Urteil und dachte und sprach, trotzdem er die Musik nicht fachmäßig betrieb, über musikalische Dinge nicht als Dilettant, sondern wie ein Künstler, der reiflich und selbständig reflektiert, so daß ihm ein Kenner mit Vergnügen zuhören und sich zum Weiterspinnen angeregt fühlen mochte, auch wo er mit ihm nicht einig war.

Freilich seine Fähigkeit, Musik aufzunehmen, hatte ihre sehr bestimmten Grenzen und demgemäß natürlich auch sein Urteil. Ohne Melodie gab es für ihn keine Musik; von der charakterisierenden Richtung wollte er nichts wissen. Wie er die modernen Realisten unter den Dichtern und Malern ablehnte, so verwarf er die Programmmusik.

Mit Wonne genoß er dagegen die herbe Einfachheit eines Astorga und Pergolese und bewunderte Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und Schubert. Glucks „Orpheus" hatte er zuerst in München gehört. Es blieb ihm unverlöschlich im Gedächtnis, wie die seligen Geister mit Gesang aus den Nebeln hervorwandeln. Dieser Gesang war seine erkorene Melodie und rührte ihn regelmäßig zu Tränen. Nicht anders erging es ihm mit einzelnen Arien des „Fidelio", zum Beispiel „Meine Pflicht hab' ich getan". Im ganzen lag wohl seinem Verständnis und Gefühl Mozart, den er von Jugend auf gewohnt war, am nächsten. Von dem begabten Journalisten Albert Fleiner, der über eine sympathische und geschulte Stimme verfügte, ließ er sich gern Schuberts Lieder vorsingen.

Mit Schubert hörte für ihn die Musik eigentlich auf. Die letzten Schöpfungen Beethovens waren ihm unverständlich. Von Weber ließ er noch dies und das, von Mendelssohn nur ganz weniges gelten. Seine Fähigkeit des Aufnehmens und seine Liebe beschränkten sich also auf das, was er in der Jugend gehört hatte und was sich von dem Grunde dieser Jugendeindrücke aus verstehen ließ. Chopin war ihm

gründlich zuwider, Meyerbeers Opern verurteilte er schlechtweg als „Judenmusik". Er wußte, daß sein Verehrer Johannes Brahms ein bedeutender Tondichter war, kannte aber wenig von ihm und begehrte auch weiter nichts zu kennen. Es war ihm eben auf den Knieen der alten Götter wohl genug.

Eigentümlich war seine Stellung zu Liszt. Er sprach nie über seine Musik, die ihm wohl kaum etwas sein konnte, doch schmerzte es ihn sichtlich, wenn man abfällig darüber redete. Denn die menschlichen Eigenschaften des Maestro, dem er in Rom nähergetreten war, hatten es ihm angetan.

Wagner mißfiel ihm gründlich. Zunächst der Mensch, den er nach persönlicher, wenn auch spärlicher Berührung nicht in angenehmer Erinnerung trug. Zürcher Freunde berichten, wie er eines Abends, das sprechende Profil mit einem angebrannten Streichholz auf den Wirtstisch zeichnend, sich scharf und herb über die irdischen Unzulänglichkeiten des Meisters ausließ.

Seine naive Natur stieß sich an Wagners Pathos. Den Ausschlag aber seines Urteils gab der Zusammenprall zweier feindlicher Kunstprinzipien. Böcklin, der immer mehr nach Vereinfachung und Wegschneidung alles Überflüssigen trachtete, hielt Wagners Kunstapparat für einen viel zu komplizierten. Er behauptete, es sei unmöglich, das Orchester, die Singenden und bedeutungsvolle Worte zugleich zu hören und zu fassen. Und endlich konnte er sich in keiner Weise mit dem Kontinuierlichen bei Wagner befreunden. „Es ist," äußerte er, „wie ein langes Bild, man kann es zu wenig übersehen." Ein andermal meinte er: „Wagner ist ein gewalttätiger Mensch. Wenn er einmal ein Motiv erwischt hat, so läßt er es nicht mehr los."

Alle Versuche, ihm eine bessere Meinung von dem großen Zeitgenossen beizubringen, schlugen völlig fehl. Als ihm ein Bekannter den Schluß des „Parsifal", von dem er besonders eine Bekehrung Böcklins erhofft hatte, auf dem Klavier vor-

spielte, da schüttelte der Maler den Kopf und sagte: „Er ist doch nicht groß. Er hat keine Varianten.“ —

Mindestens dreißig Jahre lang hat sich Böcklin mit dem Problem der Flugmaschine befaßt. In Weimar soll er es aufgegriffen haben und erst im Frühling 1892 ließ er die Hand davon.

Er verhehlte keineswegs, vielmehr hob er es ausdrücklich hervor, daß ihn bei diesem Unterfangen die Hoffnung auf Geldgewinn leitete. „Ich kann damit mir und den Meinigen ein Vermögen erwerben. Mit der Malerei kommt man doch nie auf einen grünen Zweig.“ Vielleicht weil er so viel auf diese eine Karte gesetzt hatte, regte und wühlte er sich so sehr auf. Seine Frau sah es in Zürich wenigstens mit Kümmernis, sobald er seine Rollen und Modelle wieder hervorholte. Fast regelmäßig, klagte sie, folgten darauf gereizte Zustände und schlaflose Nächte. Möglicherweise quälte ihn dabei auch eine gewisse Unsicherheit.

Denn leider steht außer Zweifel, daß er einem Phantom nachjagte. Selbst die Laien unter seinen Freunden gewannen von seinem Modell den sofortigen Eindruck, daß es zu kompliziert sei, um praktisch verwendbar zu sein. Die Leiter der Luftschifferabteilung der preußischen Armee lehnten, nicht ohne vorhergegangene Prüfung und Probe, seine Idee ab. Nicht anders verfuhr Helmholtz. Darüber berichtet der schweizerische Gesandte in Berlin, Minister Dr. Arnold Roth: „Seinem Wunsch entsprechend stellte ich Böcklin dem uns persönlich nahestehenden Professor v. Helmholtz in dessen Wohnung in Charlottenburg vor. Bei diesem Anlaß überreichte er ihm eine schriftliche Abhandlung über sein Problem und bat um Prüfung desselben. Helmholtz ging in seiner bekannten Liebenswürdigkeit in sehr verbindlicher Weise auf die Sache ein und ersuchte Böcklin, ihn in einigen Tagen wieder aufzusuchen, um sein Urteil über die gedachten Aufzeichnungen entgegenzunehmen. Aus einem feinen sarkasti-

schen Lächeln von Helmholtz glaubte ich aber von vornherein den Schluß ziehen zu müssen, daß er dem Böcklinschen Problem skeptisch gegenüberstand. Später habe ich denn auch von ihm erfahren, daß seine Böcklin bekannt gegebene Kritik, wenn auch suaviter in modo, so doch materiell entschieden vernichtend ausfiel."

Das war in jenen Herbsttagen 1887, als auf dem Tempelhofer Felde bei Berlin die Versuche mit Böcklins Flugmaschine unternommen wurden.

Der Anblick eines fliegenden Vogels hatte ihn auf den übrigens keineswegs neuen Gedanken gebracht, durch eine Maschine den Vogelflug nachzuahmen. Diesen verfolgte er unermüdlich. Er sah Störchen aus der Nähe zu, wie sie ihr Nest verlassen, dahin zurückkehren, die Jungen fliegen lehren und so weiter. Ferner beobachtete er die großen Raubvögel, wie sie kreisend allmählich sich in immer größere Höhen erheben, und zwar augenscheinlich mit geringem Kraftaufwand. In Zürich gab er häufig auf die fliegenden Möwen acht und betrachtete zum Beispiel im Frühling 1891 in Lugano den Flug der Gabelweihe mit gespannter Aufmerksamkeit.

Seine Beobachtungen waren scharf und reich. Aber ihm mangelte die für die Lösung des Flugproblems erforderliche mathematisch-physikalische Begabung und Bildung. Es ist ein Märchen, daß sein Schreibtisch im Hause zur Eidmatt mit mathematischen Zeitschriften bedeckt gewesen sei. Er hätte sie gar nicht verstanden, da seine Einsicht in die reine Mathematik sehr nahe beisammen war. Vielmehr waren es Broschüren und Hefte, die sich mit dem Flugproblem befaßten.

Seine eigentlichen Fähigkeiten waren alles Perlen an der gleichen Schnur. Sie stammten alle aus dem Reiche der sinnlich gestaltenden Phantasie und der Anschauung des Konkreten und Sinnfälligen. Seine Abstraktionen waren künstlerische, nicht wissenschaftliche. Im Grunde interessierten ihn nur die Lebenserscheinungen, nicht die Zusammenhänge.

Es gebrach ihm an Scharfblick, gewisse physikalische Vorgänge und Verhältnisse zu durchdringen, an Reflexion, sie begrifflich durchzudenken. Von der modernen Naturanschauung besaß er kaum eine Vorstellung. Er nahm an, daß unsere Zeit in der Naturerkenntnis hinter den alten Griechen zurückstehe. Die moderne Physik hatte er nie studiert, ebensowenig die moderne Mechanik. Die Beschreibung seiner Flugmaschine mutete einen Techniker beinahe an wie der Erfindertraum eines alten Griechen oder Römers. In der Tat stand seine Weltanschauung mit derjenigen eines Lucrez ungefähr auf der nämlichen Stufe. Er nahm dunkle gewaltige Kräfte an und ließ sich nicht ausreden, daß auf der Sonne ganz besondere wohltätige Geister hausten.

So erklärt es sich, daß sein Unternehmen von Anfang an der genügenden wissenschaftlichen Fundamentierung entbehrte und daß Böcklin sich in Irrial und Täuschung verfing.

Die Erkenntnis dieser bitteren Wahrheit blieb ihm glücklicherweise erspart. Die Einwendungen der Physiker und ihr Kopfschütteln fochten seinen Glauben wenig an. Sollte der Genius, der den so lange mißachteten und verkannten Maler herrlich zum Ziele geleitet hatte, den Erfinder tückisch in die Wüste führen?

Vom Grundgedanken und der Beschaffenheit seines Flugmodells zu reden, kann nur einem Physiker oder physikalisch gebildeten Aeronauten zustehen. Es genügt die Andeutung, daß Böcklin einen unrichtigen Weg beschritt, weil er von falschen Voraussetzungen ausging. Er hat insofern darüber selbst Aufschluß[1] gegeben, als er sich mit Vorliebe über diesen Gegenstand ausließ und man von ihm ganze Vorträge darüber hören konnte.

Ich benutze die mir zur Verfügung gestellten handschriftlichen Aufzeichnungen eines Zürcher Physikers, mit dem

---

[1] Auch vor der Öffentlichkeit in drei Aufsätzen. Vgl. H. Mendelsohn a. a. O. S. 71, 72.

Böcklin seine Flugmaschine einige Male besprach und von dem er sich gewisse Berechnungen ausbat. Diese Aufzeichnungen des übrigens warmen Verehrers des Meisters formulieren die Bedenken gegen seine Voraussetzungen ohne jeden Anspruch, materiell etwas Neues zu bieten.

... „Zur Zeit, als Böcklin sich mit der Idee eines Luftschiffes befaßte, kam er auch mit mir darauf zu reden. Ich mußte ihm erklären, daß ich mich mit Luftschifferproblemen nie beschäftigt habe, teilte ihm aber meine Gedanken in Beziehung auf die physikalische Möglichkeit mit, wie sie sich einem jeden, der mechanischer Probleme im allgemeinen kundig ist, aufdrängen mußten. Es trägt also das, was ich dazu zu sagen wußte, mehr den Charakter einer Kritik, als eines positiven Mitwirkens bei seinen Ideen. ...

„Böcklin, durchaus von der Nachahmung des Vogelfluges ausgehend, sprach die Vermutung aus, daß der Adler und andere große Raubvögel, die sich kreisend immer höher emporheben, beim Übergang von einer Luftströmung in eine benachbarte entgegengesetzte, vermöge der in der ersteren erlangten Geschwindigkeit, in der letzteren eine schiefe Ebene hinaufsteigen können, oder, anders gesagt, daß die Bewegung zwischen Segelflug und Drachenflug wechselt, wobei statt der Horizontalkomponente des Zuges der Drachenschnur, von der das Steigen des Drachen abhängt, der im Segelflug erlangte Anlauf an die Stelle tritt. Dabei wäre die mechanische Arbeit des Höhersteigens nicht allein von der Muskelenergie des Tieres geliefert, sondern sie wäre durch äußere Kräfte unterstützt.

„Zweifelsohne liegt in dieser Vorstellung ein ideales Beispiel von Kraftökonomie. Es bleibt dabei nur die Frage offen, ob sie sich mit den in der Meteorologie geltenden Vorstellungen über verschieden gerichtete Luftströmungen vereinigen läßt. Dies wage ich nicht zu entscheiden. Sei dem aber, wie ihm wolle, so spielt der Segelflug mit seinem

minimen Kraftaufwand jedenfalls eine wichtige Rolle, sei es auch nur um des Ausruhens willen gegenüber dem mit großer Anstrengung verbundenen Indiehöheflattern. Soviel über den Vogelflug für sich betrachtet.

„Zurückkommend auf die Frage, ob auf Grund der Nachahmung des Vogelfluges der Kunstflug des Menschen sich erreichen lasse, muß ich mich auf die Voraussetzung beschränken, daß die dazu nötige Kraft die menschliche Muskelkraft sei; denn nur dann kann eigentlich von Nachahmung des Vogelfluges die Rede sein. Vom Standpunkt theoretischer Prinzipien läßt sich darüber folgendes sagen:

„Die mechanischen Bedingungen des Fliegens sind für große Tiere ungünstiger als für kleine. Dies hängt mit dem Fallgesetz im luftgefüllten Raum zusammen, nach welchem bei jedem fallenden Körper die Geschwindigkeit einen gewissen mathematisch ausdrückbaren Wert nach einiger Zeit asymptotisch erreicht, einen Wert, der von der Gestalt, dem spezifischen Gewicht, der Dichtigkeit des widerstehenden Mittels und der Größe der Fläche abhängt, die sich dem Luftwiderstand darbietet. Da aber bei geometrisch ähnlichen Körpern diese Fläche der zweiten Potenz, das Gewicht aber (die treibende Kraft) der dritten Potenz der Dimension proportional ist, ist die Grenze der Fallgeschwindigkeit caeteris paribus auch von der Größe des Körpers abhängig. Mit anderen Worten: ein Schrotkügelchen erreicht beim Fallen in der Luft eine größere Geschwindigkeit als eine Flaumfeder, erreicht aber nicht die einer großen Bleikugel. Hiemit hängt zusammen, daß kleine Tiere auch bei sehr ungünstiger Körpergestalt fliegen können wie der Maikäfer mit seinem großen Hinterleib und den backmuldenförmigen Flügeldecken. Große Tiere dagegen können nur fliegen bei der denkbar günstigsten Gestalt und Organisation des Körpers. Der Kondor, das größte fliegende Tier der jetzigen Zeit, bietet mit seinem zur Breite von 2,75 Metern ausgespannten Gefieder eine Fang-

fläche für die Luft, wie sie in gleicher Flächenausdehnung, in gleicher Festigkeit und in gleich leichtem Gewicht von der menschlichen Kunst nicht entfernt nachgebildet werden können. Auch der von unten gesehene Umriß des Vogels bietet Anlaß zu einer Vergleichung, die die höchste Zweckmäßigkeit bestätigt. Denn es gibt von gewissen Pflanzen geflügelte Samen, die mit ihren zurückgebogenen, auf zwanzig Zentimeter ausgespannten, in äußerste Dünne auslaufenden Flügeln der nach unten schwach konvex gewölbten Gestalt und dem durch eine kleine Verdickung in der Mitte beeinflußten Schwerpunkt auffallend an die fliegende Schwalbe erinnern und die die Eigenschaft haben, zwischen den Fingern losgelassen sich langsam auf äußerst schwach geneigter Bahn zu Boden zu senken, ein mit dem Segelflug offenbar ganz übereinstimmender Vorgang.

„Aber auch die dem Fliegen dienende Muskelkraft ist groß beim Kondor, der, wie alle Flieger, im Verhältnis zum Körpergewicht auffallend große Fliegmuskeln hat. Aus allem ergibt sich, daß der Kondor die Eigenschaften des guten Fliegers in höchstem Maße besitzt, und es liegt wohl im Sinn und Geist der heutigen Evolutionstheorie, anzunehmen, daß in der jetzigen Atmosphäre ein noch größerer Vogel auch bei besten Qualifikationen nicht mehr im stande wäre zu fliegen. Die Fauna der Jurazeit weist allerdings den Pterodaktylus auf, der gegenüber der Flügelspannweite von 2,75 Metern des Kondors eine solche von acht Metern hat und der, nach dem Bau des Skeletts zu schließen, unzweifelhaft ein Flieger gewesen sein muß; dies führt aber auf die weitere, sich in die geltenden wohl einfügende Annahme, daß in der Jurazeit eine höhere, dichtere Atmosphäre über dem Erdboden lagerte, die mit ihrem großen Luftwiderstand diesem Riesenreptil möglich machte, sein Gewicht vom Erdboden zu erheben.

„Vergleichen wir nun zur Nutzanwendung die Körperlichkeit des Menschen mit derjenigen des Kondors, so ergeben

sich aus dem oben Gesagten von selbst eine ganze Reihe von Unterschieden zu Ungunsten des Menschen: 1. er übertrifft an Gewicht den Kondor bedeutend; 2. seine stärksten Muskeln, die des Oberschenkels, reichen an Größe relativ zum Körpergewicht lange nicht an die Fliegmuskeln der guten Flieger hinan und könnten also auch bei dem denkbar geschicktesten Kraftübertragungsmechanismus nicht Gleichwertiges leisten. Hiezu kommt noch, daß die Körpertemperatur der Vögel höher ist (vierzig Prozent) und ihre mechanische Leistungsfähigkeit nach den Grundsätzen der mechanischen Wärmetheorie, die auch für physiologische Vorgänge gilt, aus dem gleichen Grunde höher, wie die Leistung einer Hochdruckdampfmaschine derjenigen einer gleich großen Niederdruckdampfmaschine nach dem Maße der höheren Kesseltemperatur überlegen ist.

„Nach allem Gesagten muß man zum Schlusse kommen, daß die Zukunft allein den mit Luftballon verbundenen Apparaten gehört, deren Steigkraft auch die Belastung mit einer Maschinerie und einer mitgeführten Triebkraft verträgt."

Nun war es gerade der lenkbare Luftballon, den Böcklin für eine Chimäre erklärte. Er verschloß sich allen Gründen und Einwendungen gegen seine Theorie. Es war ihm, wie einer seiner Freunde bemerkt, nicht faßlich zu machen, daß für den Menschen das Mehrfache seiner Kraft vonnöten wäre, um sich mit der Flugmaschine schwebend zu erhalten. Er nahm im Gegenteil an, das Maschinengewicht steigere die menschliche Kraft.

Sein Fall ist typisch und hat wohl seine klassische Formulierung gefunden in folgenden Worten der „Lebenserinnerungen" von Werner Siemens: „. . . Ist jemand einmal von dem unseligen Wahne ergriffen, daß er den Weg gefunden habe, allein durch mechanische Kombinationen Arbeitsmaschinen (perpetuum mobile) herzustellen, so ist er einer meist unheilbaren geistigen Krankheit verfallen, die jeder Belehrung und

selbst der schmerzlichsten Erfahrung trotzt. Ähnlich ist es mit den Bestrebungen, Flugmaschinen und lenkbare Luftballons herzustellen. Die Aufgabe selbst liegt ja für jeden mechanisch etwas geschulten Geist sehr einfach. Es ist unzweifelhaft, daß wir Flugmaschinen nach dem Vorbilde der fliegenden Tiere herstellen können, wenn erst die Grundbedingung dafür erfüllt ist, welche darin besteht, daß wir Maschinen haben, die so leicht und kräftig sind, wie die Bewegungsmuskeln der fliegenden Tiere und keines viel größeren Brennmateriales bedürfen als diese. Ist erst eine solche Maschine erfunden, so kann jeder geschickte Mechaniker eine Flugmaschine bauen. Die Erfinder fangen aber immer am verkehrten Ende an und erfinden Flugmechanismen, ohne die Kraft zur Bewegung derselben zu haben."

Der Erfinderwahn, der so viele verdirbt, verlor bei Böcklin das Gefährliche durch den äußeren und inneren Zwang zur künstlerischen Produktion, der ihm nur zeitweise und oftmals nur nach langen Zwischenräumen der Lösung des Flugproblems nachzutrachten gestattete.

Jene gesundheitliche Erschütterung zu Ostern 1892 wirkte auch dadurch bestimmend auf sein ferneres Leben, daß sie seinen flugmechanischen Versuchen ein Ende bereitete. Er übermachte am Tage vor dem Anfall, dessen Nahen er spürte, seine Pläne und Berechnungen dem Freunde August Waldner, indem er ihn zugleich bat, sich an seiner Stelle mit der Maschinenfabrik Örlikon-Zürich in Verbindung zu setzen. Waldner legte, da er sich nach der plötzlich eingetretenen unguten Wendung zu einem weiteren Vorgehen nicht befugt hielt, Rollen und Modelle in die Hände des unvermutet Erkrankten zurück, der, später leidlich genesen, dem Trugbilde der Flugmaschine entsagte und die wankenden Kräfte zusammenhielt, um ausschließlich auf der sicheren Domäne der Malerei zu wirken, solange es noch Tag war.

Die zwei Medaillen

Außer einem Siegelentwurf für die Lausanner Hochschule[1]) hat Böcklin in Zürich zwei Medaillen entworfen, die einzigen seines Lebens, soweit unsere Kenntnis reicht.

Der erste dieser zwei Entwürfe ging ihm, da er mit voller Seele dabei war, verhältnismäßig leicht von der Hand, trug ihm Freude, Ruhm und Ehren ein und leuchtet als ein Denkmal der Freundschaft und Verehrung, die der größte Maler des Jahrhunderts dem größten Dichter des Jahrhunderts entgegenbrachte.

Es ist die Gottfried Keller-Medaille.

Der andere Entwurf verursachte ihm Kopfzerbrechen und Mühsal, ward ihm zur Quelle von Ärger und Bitternis und liegt vergessen auf dem Trümmerfelde gescheiterter Staatsaufträge.

Es ist die Bundesmedaille.

Über die Entstehung dieser beiden Medaillen sind wir so genau unterrichtet, wie kaum über die eines anderen seiner Werke.

Die Gottfried Keller-Medaille[2]).

Ungefähr ein Jahr vor Gottfried Kellers siebzigstem Geburtstag, der auf den 19. Juli 1889 fiel, erwogen zu-

---

[1]) Nach H. A. Schmid (Verzeichnis der Werke Böcklins S. 25) fällt er wahrscheinlich ins Jahr 1891.

[2]) Alle in diesem Abschnitt benutzten Briefe und Schriftstücke verdanke ich der Güte des Herrn Professor Albert Müller, der auch Herrn Hofmedailleur A. Scharff veranlaßte, seine auf die Entstehung der Medaille bezüglichen Erinnerungen zu meinen Handen aufzuzeichnen.

fällig drei seiner Zürcher Verehrer, nämlich der Architekt Professor Albert Müller, der Bildhauer Richard Kißling und der Journalist Albert Fleiner, wie und womit die Zürcher den illustren Anlaß am angemessensten begehen könnten. Nach einigem Hin und Wider erschien eine Denkmünze ihnen als die würdigste Ehrengabe für den greisen Dichter. Sie setzten sich mit anderen ins Benehmen, worauf sich zur weiteren Anhandnahme der Sache eine zwölfgliedrige Kommission bildete. Dieser Gottfried Keller-Ausschuß, wie er sich nannte, bestand außer den dreien, die den Stein ins Rollen gebracht hatten, aus Altnationalrat Baumann-Zürrer, Professor F. Bluntschli, Arnold Böcklin, Rudolf Koller, Dr. R. Meyer-Hüni, Stadtrat Pestalozzi, Dr. August Stadler, Professor Julius Stadler und Professor Dr. Julius Stiefel[1]).

Böcklin ließ sich mit Freuden willig finden, den Entwurf herzustellen.

Nun galt es zunächst, nach einem Medailleur Umschau zu halten und sich womöglich des bewährtesten zu versichern. Albert Müller, dem der Vorsitz und damit die Abwandlung des Geschäftlichen überbunden worden war, wandte sich dieserhalb den 2. Oktober 1888 an den hervorragenden Numismatiker Friedrich Imhoof-Blumer in Winterthur, wobei er in seinem Briefe bemerkte, daß es wünschenswert, doch nicht Bedingung sei, die Arbeit durch einen Schweizer ausführen zu lassen. Zwei Tage darauf erhielt er den Bescheid, im eigenen Lande käme als Porträtmedailleur wohl nur der Genfer Hugues Bovy in Betracht, vorzügliche Arbeiten aber liefere der k. k. Kammermedailleur Anton Scharff in Wien; und sehr richtig äußerte der Gelehrte: „Ein Deutscher macht sich vielleicht auch mit mehr Liebe, als ein französischer

---

[1]) Vertrauliches Rundschreiben des Gottfried Keller-Komitees vom 14. März 1889.

Schweizer, an eine Medaille für Gottfried Keller." Da der gleichfalls um Auskunft angegangene eidgenössische Münzdirektor sich dahin vernehmen ließ, kein Schweizer vermöge sich mit Schwenzer in Stuttgart und mit Scharff zu messen, so richtete Albert Müller den 14. Dezember an den letzteren die Anfrage, ob er willens wäre, das von Böcklin im Durchmesser von sieben Zentimeter angefertigte Modell für die Medaille, die in Gold auszuführen wäre, herzustellen. Zugleich erbat er sich eine Antwort darüber, ob das Modell im Maßstab der Medaille, also sieben Zentimeter Durchmesser, oder in größerem Maßstab auszuführen sei. Ferner wünschte er zu wissen, ob die Medaille, die auch in weniger edlem Metall vervielfältigt werden sollte, zu gießen, zu schlagen oder auf galvanoplastischem Wege herzustellen sei. Und schließlich bat er außer um die annähernde Kostenberechnung um Stillschweigen, weil sich natürlich das ganze Unternehmen hinter dem Rücken des Dichters abzuwickeln habe.

Umgehend antwortete Scharff: „Ich fühle mich durch Ihren Antrag sehr geehrt und bin mit Vergnügen bereit, die Arbeit auszuführen. Sehr erfreut bin ich zu hören, daß Meister Böcklin ein Modell macht. Die Größe desselben ist ganz gleichgültig, da ich das für mich Notwendige doch selbst machen muß. Nur muß ich bitten, daß mir neben dem Modell eventuell eine Photographie mitgesandt wird. Vorschlagen würde ich nach dem Geschilderten eine Prägemedaille, da der Guß in Gold Schwierigkeiten bietet. Anders wäre die Sache, wenn dem Gefeierten eine Silbermedaille gewidmet würde und die Nachgüsse in Bronze wären.

„Ich lege eine in Kupfer geprägte und bronzierte Medaille bei, um die Farbe zu zeigen, wie die nachgeprägten in billigerem Metall aussehen.

„Den Kostenpreis kann ich erst angeben, wenn ich auch über das Aussehen des Revers unterrichtet bin."

Inzwischen war Böcklin mit seinem Wachsmodell fertig geworden. Bald im Atelier, bald daheim hatte er ziemlich lange daran gearbeitet, Streichhölzer zurechtschneidend und zuspitzend, mit denen er das ihm ungewohnte Material zu bewältigen suchte. Den 22. Januar 1889 richtete er folgende Bitte an Albert Müller: „Wertester Herr Direktor![1] Durch Herrn Fleiner habe ich erfahren, daß Sie wieder hergestellt sind, daher wage ich es, Sie um die Versendung des Kistchens an den Graveur in Wien zu bitten. Da ich die genaue Adresse desselben nicht weiß und das Schreiben nicht per Postsendung gehen darf, so muß ich Sie ebenfalls ersuchen, den Brief mit der Adresse zu versehen und absenden zu wollen. Bei meiner Unkenntnis der Postvorschriften muß ich Ihnen die richtige Verpackung des Kistchens leider auch überlassen und bitte Sie, mir diese Überlassungen nicht am Ende doch als Faulheit auszulegen, welche Auslegung in einem anderen Falle recht wohl am Platz wäre.

Auf baldiges frohes Wiedersehen

Ihr

A. Böcklin."

Drei Tage darauf sandte Müller das Modell mit Böcklins erklärenden Zeilen[2] ab, zugleich Auskunft erbittend über die Herstellungskosten einer Prägemedaille in Gold und einer größeren Anzahl Kupfermedaillen.

Entzückt von Böcklins Arbeit schrieb Scharff den 30. Januar: „Der Revers ist die Komposition eines großen Meisters. Ich sehe ganz wohl, von was er sich leiten ließ: es schwebte ihm eine italienische Gußmedaille vor. Nun, nachdem Sie sich für Prägemedaille entschieden, muß ich die Sache dahin umarbeiten. Es wird natürlich anders aussehen. Doch da ich die Intentionen kenne, so seien Sie überzeugt, daß ich

---

[1]) Müller war damals Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule.

[2]) Sie scheinen nicht mehr auffindbar zu sein.

suchen werde, Gutes zu leisten und soweit möglich der Ihnen vorschwebenden Idee Rechnung zu tragen." Er wies darauf hin, daß er die nötige Erfahrung in der Herstellung einer Arbeit von so ungewöhnlichem Durchmesser besitze, seit er eine ebenso große Prägemedaille für das Jubiläum der Königin von England geschaffen habe. Die Kosten der Prägestempel berechnete er auf 1800 Gulden österreichische Währung.

Nachdrücklich hob er hervor, daß man die Zeit streng zu Rate halten müsse, sofern man bis zum angesetzten Termin fertig zu werden gedenke. Acht Tage später unterdrückte er die Befürchtung nicht, man werde die schönste Zeit mit Verhandlungen verlieren. Diese Verhandlungen betrafen die Frage: Gußmedaille oder Prägemedaille? Albert Müller hatte nämlich, vermutlich einer Anregung Böcklins folgend, darauf hingewiesen, daß nur eine Gußmedaille die genaue Wiedergabe des Böcklinschen Modells zulasse, worauf dann Scharff kategorisch erklärte, die eventuelle Herstellung von Tausenden von Gußmedaillen sei eine Riesenarbeit, deren Übernahme er von vornherein abzulehnen gezwungen sei: jede Medaille fordere eine neue Sandform, und beinahe jedes Exemplar müßte, wenn man es nicht wegen ganz leichter Gußfehler wieder einschmelzen wollte, mehr oder weniger leicht ziseliert werden, worauf dann erst noch die Färbung hinzu käme.

Den 14. Februar erfolgte die endgültige Bestellung einer Prägemedaille in Gold und die Mitteilung, man werde über die Anzahl der Nachprägungen in Kupfer allernächstens berichten. Auch übermittelte Müller den Wunsch Böcklins, vor der Erstellung der Goldmedaille einen Wachsabdruck des Stempels zu sehen.

Nun aber zeigte sich ein neues Häkchen, wie aus einem unterm 21. Februar an Müller gerichteten Brief erhellt:

„Ich komme heute mit einer Sache, derentwegen ich um Ihre Verschwiegenheit bitten muß.

„Ich fange jetzt mit der Medaille an und weiß ganz genau, daß doch das Hauptgewicht auf dem Porträt liegt. Nun sind die Behelfe aber ganz merkwürdig. Böcklins gewiß geniale Skizze ist eben nur dies, und man kommt in furchtbarste Verlegenheit, will man auf die Sache eingehen. Er schreibt, die beigelegte Photographie sei so schlecht, daß sie gar nicht anzuschauen sei. Nun schreiben Sie im Brief vom 14. Dezember — ach, wie viel Zeit ist ungenützt entflohen! — daß Bildhauer R. Kißling ein Porträt Kellers modelliert. Ich bitte, mir dies zu senden, denn ich muß noch etwas haben. Aus nichts ist noch kein Porträt entstanden. Ich weiß ja, was Meister Böcklin meint. Nun, dies kann man nur anstreben, wenn man den Mann kennt, oder in Verarbeitung von genauen Bildern. In unserer letzten großen Ausstellung war eine Radierung von Stauffer-Bern aus Berlin, ein Porträt Gottfried Kellers, ausgestellt. Kennen Sie diese? Wie ist sie? Und wenn gut, könnten Sie mir sie schicken?

„Ich bitte, in dieser Sache möglichst schnell das Beste zu tun und nur alles so zu tun, daß sich Meister Böcklin nicht gekränkt fühlen möchte."

Darauf entgegnete Müller am 7. März: „Ich bin heute in der angenehmen Lage, Ihnen mitteilen zu können, daß Gottfried Keller in den letzten Tagen von Böcklin (zu einem anderen Zwecke allerdings) gemalt wurde [1]). Wie mir Professor Böcklin sagt, wird er Ihnen umgehend das Bild beziehungsweise die Photographie übermachen und wird Ihnen

[1]) Böcklins Freund August Waldner nahm den 7. März den ersten Entwurf der Porträtzeichnung photographisch auf, die Böcklin für die Gesamtausgabe der Werke Kellers angefertigt hatte. Den 29. März photographierte er ein nach dieser Zeichnung gemaltes Aquarell.

auch betreffs weiterer Ausführung gerne die gewünschte Auskunft erteilen. Da alle anderen Bildnisse, die von Keller existieren, nicht gelungen sind, wünscht auch Professor Böcklin nicht, daß dieselben benützt werden."

Den 10. März spät Abends schrieb Böcklin an Müller:

„Wertester Herr Direktor!

Da mich das Vaterland nach Bern ruft und ich am Samstag Sie nicht sprechen konnte, so muß ich Ihnen schriftlich erklären, warum Sie diese Zeichnung zugesandt bekommen.

Es scheint mir nämlich, daß dieses Profil etwas anderes sei als das der Medaille. Deshalb sollte Scharff sobald als möglich die Zeichnung erhalten, sonst fängt er seine Arbeit schon mit einem Fehler an.

Es tut mir leid, Sie bemühen zu müssen. Noch immer weiß ich die Adresse des Herrn nicht. Mit bestem Gruß

Ihr

A. Böcklin."

Zwei Tage später sandte Müller die erwähnte „nach der Natur angefertigte Zeichnung" [1] nach Wien. Zwei Wochen darauf erhielt er von Scharff einen Gipsabguß der Porträtseite, sowie die Mitteilung, daß nächstens ein Abdruck des Modells des Reverses, das sich bereits in den Händen des Photographen befinde, nachfolgen werde. Er bat um rücksichtsloseste Kritik und ungesäumte Erledigung alles Nötigen, da ihm sonst die Einhaltung des Termins verunmöglicht werde. „Aus der Art der Behandlung des Kopfes werden Sie wahrscheinlich ersehen, wie schwer ich in diesem Falle gearbeitet habe. Doch dies nur eine Bemerkung für Sie." Zwei Tage hernach schickte er die Photographie des Reverses.

Nun ruhten anscheinend fast sechs Wochen lang die

---

[1] Das heißt wohl eine photographische Reproduktion.

Federn am Zürichsee und in der Kaiserstadt. Da schreckte am 8. Mai den Medailleur ein Zürcher Telegramm auf, über dessen Inhalt die nachstehenden Zeilen an Müller Aufschluß gewähren:

„Ich verständige Sie davon, daß ich heute das Wachsmodell der Porträtseite an Professor Böcklin nach Hirslanden sende, woher er mir gestern telegraphierte. Sie glauben nicht, was für Schwierigkeiten mir dieser Kopf gemacht hat, Schwierigkeiten, die mir bis jetzt nie vorgekommen sind. Hätte ich nach der Natur arbeiten können, wäre ich in einigen Sitzungen fertig gewesen. So aber mußte ich mich in fremde Behandlung des Traktamentes finden, und dies wollte eben nicht heraus. Die Skizze von Meister Böcklin ist ja, wie alles, was der Mann macht, geistreich, doch eben nur eine Skizze. Wer weiß, wie oft ich auf richtiger Spur war! Doch ohne die Gewißheit vernichtete ich es eventuell wieder. Ich sende diesmal das Wachsmodell, damit mir Herr Böcklin hineinkorrigieren kann."

Den 20. Mai langte ein neues Schreiben aus Wien an: „Ich wollte diesen Brief eigentlich an Professor Böcklin richten. Nun ist die Sache aber furchtbar delikat, und da dachte ich, es sei besser, wenn Euer Hochwohlgeboren die Güte haben, den Inhalt desselben dem Herrn Professor mündlich mitzuteilen.

„Bei aller Verehrung und Begeisterung, welche ich für den Meister Böcklin habe, muß ich, nachdem ich wieder im Besitz des Modells bin, erklären: An dem oder nach dem kann ich nicht weiter arbeiten. Wir bewegen uns in einem Zirkel. Denn beginne ich nur, so komme ich nach Ansicht des Meisters wieder in die alte Geschichte. Und wie das Modell jetzt ist — daß eben an Bart und Haaren etwas weiter gemacht werden soll, dazu kann ich mich nicht verstehen. Haben Sie die von mir seiner Zeit einem Brief beigeschlossene Medaille erhalten und eventuell Böcklin ge-

zeigt? Nun, dies ist eine Manier, und aus einer solchen kann man nicht herausspringen. Ich verliere jetzt schon Woche um Woche immer in der fixen Idee: ich muß diesem Meister zur Genüge kommen. Und nun bin ich wieder da, wo ich vor langer Zeit war. Jetzt gibt es nur eines, und darüber bitte ich um Nachricht. Ich werde das Modell der Porträtseite so herrichten, daß es photographiert den Eindruck der beabsichtigten Medaille gibt; Sie geben in dieser Art Avers und Revers dem Jubilar. Dadurch kommt er in Kenntnis Ihrer Absicht, und ich komme, nach seinem Geburtstag, auf meine Kosten nach Zürich und modelliere ihn da unter Meister Böcklins Einfluß und bin fest überzeugt, ihm zur Genüge.

„Sind mir so viele Leute gesessen, welche im ersten Moment aus übertriebener Bescheidenheit über die Absicht erschraken, daß eine Medaille für sie geschlagen werden soll, nun, so wird es Gottfried Keller auch tun. Anders geht die Sache nicht.

„Ich bitte nur das Eine: verlieren Sie den Mut nicht! Eine Medaille, welche nach dem Manne, für welchen sie bestimmt ist, in die ganze Welt gehen wird, muß gut sein, sonst setze ich meinen Namen nicht darunter. Warum hat man mich vor zwei Jahren nach Petersburg zum Kaiser berufen? Weil ich nach Ansicht der Leute gute Porträts zu machen verstehe. Und dieser eine Kopf soll nicht gelingen? Ein Kopf voll Charakteristik! Sie glauben nicht, wie mir seit Wochen bei allen Arbeiten immer der Gedanke an die eine in den Gliedern stak."

Jetzt wurde offenbar — ein Dokument scheint sich nicht mehr vorzufinden — die Frage an Scharff gerichtet, ob er nach Zürich zu reisen oder sonst irgendwo mit Böcklin sich zu treffen in der Lage sei. Den 25. Mai verneinte er die Möglichkeit, in nächster Zeit Wien zu verlassen, da er im Auftrag des Kaisers die Hochzeitsmedaille der Erzherzogin

Valerie zu machen habe. „Es ist schon, als ob ein Unstern über dem Porträt schweben würde! Vor vierzehn Tagen hätte ich famos abfahren können und wäre fertig!“

Jetzt entschloß sich Böcklin zur Reise, was den 28. Mai Scharff telegraphisch angezeigt wurde. Dieser schrieb am folgenden Tage: „Mir ist es sehr angenehm, wenn Professor Böcklin nach Wien kommt. Ich werde es sicher an nichts fehlen lassen, mit der Arbeit fertig zu sein. Doch lehne ich jede Schuld an einer Verzögerung ab, da ich schon vor Monaten wegen der Unmöglichkeit, ein Porträt auf diese Weise herzustellen, an Sie schrieb. Wäre ich danach fest geblieben, so wären mir viele unangenehme Stunden erspart geblieben. Aber man bildet sich oft ein, auch Unmögliches zu besiegen, und sehr viel trug dazu bei, daß ich die größte Verehrung für den Künstler Böcklin hege und ihm beweisen wollte, ich kann auf seine Ideen eingehen.“

Den 4. Juni erschien Böcklin in Wien und brachte, wie Scharff Tags darauf nach Zürich berichtete, „eine neue, jetzt endlich präzise Vorlage mit“.

Was die beiden Künstler zusammen trieben und verrichteten, das erzählt frisch und anziehend ein Dutzend Jahre später Scharff an Müller [1]), zugleich einen Rückblick werfend auf den früheren Verlauf der Dinge:

„Begonnen hat die Sache damit, daß mir geschrieben wurde, Böcklin stellt als Bedingung, daß ich Keller nicht sehe, da er dargestellt sein muß, ‚wie er sein sollte, und nicht, wie er ist‘.

„Ich erhielt von Böcklin gefertigte Wachsskizzen in der Größe von beiläufig zehn Zentimeter. Wie er mir später erzählte, plagte er sich furchtbar damit und war ganz un-

---

[1]) Albert Müller bat, um sie mir zur Verfügung zu stellen, den Medailleur um seine Erinnerungen an diese Episode.

befriedigt davon. Ich erklärte ihm die Plage damit, daß er ganz transparentes Wachs zur Arbeit verwendete und daher nie die Wirkung einer angestrebten Form erzielte, da transparentes Wachs naturgemäß keine Schatten gibt. Ich modellierte nun vorerst das Porträt und zwar in einem Durchmesser von zweiundzwanzig Zentimeter. Dieses Modell befriedigte aber weder mich noch Böcklin. Nun sandte er mir eine Photographie nach einer Zeichnung. Ich ging an ein neues Modell, sandte dieses an Böcklin, und nun kam wohl eine der merkwürdigsten und lustigsten Situationen. Böcklin schrieb mir, er sei sehr einverstanden mit dem Porträt, nur sei der Bart im Charakter nicht ganz getroffen; er schreibt: ‚Ich rate Ihnen, setzen Sie sich in einen Garten und imitieren Sie eine geschnittene Taxushecke. Das ist der Charakter des Bartes Gottfried Kellers.‘ Darauf antworte ich: ‚Geschnittene Taxushecken sind bei uns nur im Belvederegarten zu finden und das ist ein öffentlicher Garten. Wenn ich mich nun modellierend dahin setze und ein eventuell dort promenierender Freund fragt: Scharff, was machst du da? und ich antworte: Ich modelliere den Bart Gottfried Kellers, so übergibt er mich dem nächsten Polizeimann und der führt mich auf das Beobachtungszimmer.‘

„Kaum, daß ich annehmen konnte, daß Böcklin den Brief hat, bekomme ich ein Telegramm: ‚Komme morgen nach Wien, hoffe Sie im Atelier neun Uhr zu treffen.‘

„Böcklin kam pünktlich, und nun ging es an die Arbeit. Er saß bei mir, wünschte dies schwächer, dies kräftiger, dies flacher, dies höher und so weiter. Und so wurde an dem Tag von neun Uhr früh bis gegen vier Uhr Nachmittags am Porträt und an der Reversseite, die auch einen Durchmesser von zweiundzwanzig Zentimeter hat, so lange herummodelliert, bis beide Modelle fix und fertig dalagen.

„Ich erinnere mich noch einer kleinen Episode. Böcklin sagte mir plötzlich: ‚Sie müssen riesiges Naturstudium hinter

sich haben, daß Sie die Augen, Wangen und Stirnpartie nach der photographischen Zeichnung so lebenswahr herausgebracht haben.' Ich antwortete: ‚Sie, hochgeehrter Meister, will ich nicht beschwindeln. Ich sage Ihnen: Ich fand dazu ganz zufällig ein merkwürdig passendes Modell und zwar war dies der bekannte Dekorationsmaler Kautzky.' Dann verließen wir das Atelier und ich sagte ihm: ‚Wo wollen wir essen?' Er: ‚Wo immer, nur eine Bedingung: wir gehen nur dahin, wo keine Künstler sind, denn solche will ich nicht sehen.' Wir gingen in eine bayrische Bierhalle, dann etwas promenieren und wieder in eine andere bayrische Bierhalle, und so blieben wir bis zwei Uhr Nachts beisammen. Dann begleitete ich den Meister zu seinem Hotel — es war dies Tegetthoff in der Johannisgasse — und da sagte er mir zum Abschied: ‚Ich fahre morgen nach Berlin, es ist da die Komiteesitzung, da ich die lenkbare Flugmaschine nun definitiv habe.'

„Ein Gespräch ist mir noch in Erinnerung. Er erzählte mir — ich glaube, er sagte — die schweizerische Regierung habe einen Preis für einen großen Monumentalbrunnen [1]) ausgeschrieben. Er sei mit seinem Entwurf beinahe fertig und hoffe sicher, als Sieger dazustehen, und fügte hinzu, nur wenn man ein Monument auf die Straße gestellt habe, könne man Befriedigung als Künstler haben. Überhaupt sei es nur die Plastik und nie die Malerei, welche dem Künstler wirkliche Befriedigung biete.

„Dann ging ich an die Herstellung der Prägestempel für

[1]) Möglich, daß im Schoß der eidgenössischen Kunstkommission, der Böcklin damals seit einem Jahr angehörte, von einem solchen Projekt die Rede war. Doch scheint eine Konkurrenz nie stattgefunden zu haben, und keiner von Böcklins Zürcher Freunden weiß von einer diesbezüglichen Arbeit des Meisters etwas. Anderseits ist kaum anzunehmen, daß Scharff hier das Gedächtnis einen Streich gespielt habe. Vielleicht hatte Böcklin den schon erwähnten Satyr mit dem Weinschlauch im Auge.

die Medaille und hatte die Befriedigung, von Böcklin am Schluß der ganzen Arbeit ein sehr anerkennendes Schreiben zu erhalten.

„Ich bin noch im Besitz einer kleinen Federzeichnung, die er, neben mir sitzend, von der Gestalt des Orpheus — Reversseite — machte."

Über die Wiener Zusammenkunft besitzen wir auch einen Brief Böcklins, den er am 15. Juni von Berlin aus an Albert Müller richtete:

„Wertester Herr Direktor!

Gasthoftinte, Gasthoffeder und wackeliger Tisch wären an sich schon genügend, um zu verhindern, daß dieses Schreiben ein Schaustück werde, würdig, um in dem schweizerischen Nationalmuseum aufbewahrt zu werden, als Beweis, was wir Schwerenöter des neunzehnten Jahrhunderts auch in der Kalligraphie Mustergültiges schufen. Zu diesen äußeren Hindernissen kommt aber noch die Übermüdung infolge des rastlosen Umherjagens bei schwüler Luft.

Wenn nur der Inhalt die mangelhafte Form wieder gut machen könnte! — Aber ich muß erzählen.

In Wien erwartete mich Scharff und führte mich in seine Bude. — Der Revers kann gut werden: Scharff hat noch daran gearbeitet und ging mit Verständnis auf meine Korrektur ein. Über das Porträt äußerte er sich gerade so, wie er geschrieben hatte. Meine mitgebrachte Zeichnung befriedigte ihn vollständig, und nachdem wir lange gezeichnet und modelliert hatten, glaubte er seiner Aufgabe gewachsen zu sein.

Wir stehen nun so:

Nachdem ich ihm mitgeteilt, daß die Medaille am 19. Juli dem Jubilar übergeben werden müsse und daß ich, wenn er sie bis dahin nicht fertig stellen und abliefern könne, das Modell mitnehmen und in Berlin den Guß besorgen werde, sagte er, er könne die Medaille bis zu diesem Zeitpunkt

nicht fertig machen, sondern einen Monat später. Wenn die Sache rückgängig gemacht werden sollte, so verlange er keine Entschädigung, aber einstweilen arbeite er am Modell weiter, weil ihn die Sache interessiere, und warte meine Entscheidung ab, die ich ihm von Berlin aus mitteilen möge. — Diese Frist war mir sehr erwünscht, weil ich mich denn doch vor einem entscheidenden Schritt über den Guß unterrichten wollte, denn mein Unterfangen konnte schmählich mißlingen. Und hier in Berlin mußte ich einsehen, daß mir die zu dieser Aufgabe nötige Fachkenntnis mangelt und daß die Bronzegießer eben nur Handwerker sind.

Es scheint mir nun kein anderer Weg offen, als der schon eingeschlagene, aber mit der fatalen Verspätung. Von Scharff erwarte ich täglich ein Modell, kann mich zwar auf eine Entscheidung der Kommission in Zürich berufen, welche unterdessen eingetroffen, aber was dann?

Etwas mir sehr Einleuchtendes hat Scharff bemerkt. — ‚Warum denn soll die Medaille in Gold gemacht werden? Goldene Medaillen repräsentieren einen Geldwert. Der Jubilar wird aber seine Medaille weder versetzen noch verkaufen wollen; folglich kann sie nur Kunstwert für ihn haben, wenn sie auch von Gold sein sollte. Eine silberne aber läßt sich viel schöner machen mittels Abtonen und so weiter. Und dann kommt so eine silberne Medaille auf höchstens zwanzig Gulden.‘

Die folgende Woche muß ich noch hier bleiben. Sollten Sie mir noch Mitteilungen zu machen haben, so bitte ich, es bald zu tun, wo nicht, so bleibt es bei der Bestellung mit einem Monat Verspätung.

Mit bestem Gruß

Ihr

A. Böcklin.

Scharff ist ein sehr netter und *geschickter* Mann. Es kann alles noch gut werden, und Medaille billiger, wenn Silber.“

Den 27. folgte noch eine Karte des Meisters aus Berlin: „Wertester Herr Direktor. Heute verreise ich nach Leipzig und hoffe Dienstag oder Mittwoch in Zürich zu sein. Scharff wird bald fertig sein, das heißt mit dem Wachsmodell, das ich hier überarbeitet habe. Also auch das wäre endlich überstanden! — In der Hoffnung, Sie bald wiederzusehen, grüßt Sie freundlich Ihr

A. Böcklin."

In Zürich hatte man, da nun die Medaille zur bestimmten Zeit nicht fertig werden konnte, ins Auge gefaßt, Gottfried Keller am festlichen Tage wenigstens Böcklins Modell oder einen Gipsabguß der noch nicht vollendeten Medaille oder eine Kopie des Scharffschen Modells zu überreichen oder doch vorzuweisen. Indessen ging man von diesem Vorhaben wieder ab und beschloß, sich stillschweigend ins Unabänderliche zu fügen und das Geheimnis weiter zu hüten.

Scharff hatte noch ein ordentliches Stück Arbeit zu bewältigen, wie er den 22. Juni Albert Müller zu wissen tat: „Heute habe ich aus Berlin das Porträtmodell zurückbekommen und bin Anfang nächster Woche damit fertig. Um Ihnen einen Beweis von den wirklich schwierigen Verhältnissen, unter denen diese Arbeit entsteht, zu geben, muß ich Ihnen folgendes anführen: mir kam die letzte Zeichnung respektive Photographie danach, welche mir Professor Böcklin gab, ausgezeichnet vor, und ich glaubte nun, ein definitives Modell vor mir zu haben, kopierte selbes, besonders nach den Verhältnissen, aufs sorgfältigste — und heute messe ich an dem mir wieder gesandten Wachsmodell eine Korrektur des Professors nach und zwar von der Nasenwurzel bis zum Haarkontur von 2½ Millimeter. Ich bitte Sie, sich die Größe des Modells zu vergegenwärtigen, und dann können Sie wissen, was dies bedeutet. Nun, daß da eine Riesengeduld dazu gehört, werden Sie ermessen können. Nun aber bin ich, wie gesagt, in einigen Tagen fertig, und dann wird

gleich an die Stempel gegangen, um selbe in wenigst langer Zeit zur Prägung zu bringen."

Den 24. Juli berichtete Müller, das Komitee halte an der Goldmedaille fest, und bestellte zugleich fünfhundert Bronzemedaillen. Den 10. August richtete Scharff die Frage an ihn, ob Böcklin einverstanden sei, wenn er unter das Brustbild setze: A. Böcklin inv. A. Scharff fec., welche Unterschrift unter dem Avers für die ganze Medaille gelte. Böcklin stimmte zu.

Acht Tage später (17. August) berichtete Scharff, die Prägestempel seien vollendet und zur Härtung abgeliefert. Den 2. September übergab er der Post die goldene und eine Silbermedaille. „Da die Stempel für das Prägen der bronzierten Medaillen poliert werden mußten, so ließ ich die Goldmedaille mit polierter Fläche schlagen. Sollte dies aber unangenehm sein, dann ist der Sache sehr einfach dadurch abzuhelfen, daß man auf die Medaille etwas reines Öl gibt und mit einer langhaarigen, sehr feinen Bürste, wie solche jeder Goldarbeiter hat, so lang bürstet, bis sie gleichmäßig matt wird. Ich bitte nur, bei der Zollbehandlung sehr vorsichtig zu sein, denn ein Fingerabdruck ist nicht aus der Medaille herauszubringen."

Nun endlich, beinahe zwei Monate nach dem Geburtstag, war es so weit, daß man dem Dichter das edle Angebinde einhändigen konnte. Aber man ließ es noch anstehen, weil Böcklin erst ein würdiges Kleid für das Geschenk beschaffen wollte und zwar mit all der Genauigkeit, womit er Kunstdinge zu betreiben pflegte. Nachdem er bei einem Buchbinder ein viereckiges weißpergamentenes Etui mit etwas gewölbtem Deckel hatte anfertigen lassen, ersuchte er den Bildhauer Professor Regl um eine Skizze für die Bemalung des Deckels. Regl entwarf einen Schild in einem von Arabesken umrankten Kreise. Böcklin lobte die Erfindung, doch lehnte er sie ab: „Wenn man," sagte er, „den Deckel

aufklappt, so erblickt man etwas Rundes, die Medaille. Es darf also auf dem Deckel selbst nichts Rundes sein, vielmehr ist etwas Eckiges, Konstruktives erforderlich." Er wandte sich mit seinem Anliegen an Professor Albert Freitag, der ihm drei Entwürfe vorlegte. Alle drei gefielen Böcklin, so daß er dem Urheber die Wahl freistellte. Die erkorene Zeichnung teilt den Deckel durch zwei mit Blumen dekorierte Kreuzspangen in vier etwas vertiefte Felder: jedes davon ist teilweise mit zwei weiblichen Figuren gefüllt, deren Unterleib in Arabesken ausläuft. Böcklin beabsichtigte diesen Entwurf selbst zu malen, mußte aber, durch Krankheit ins Bett genötigt, Professor Freitag darum angehen, und zwar bedingte er sich ausdrücklich mit Eiweiß angemachte Farben. Der Grund wurde erst vergoldet und dann darauf gemalt. Da der Glanz des Goldes Böcklin nicht gefiel, so kaufte er, als er wieder ausgehen konnte, einen Achat und polierte damit.

Den 13. September 1889 überreichten Richard Kißling und Albert Fleiner an Stelle des verreisten Albert Müller dem Dichter das Kleinod. Lange heftete er wortlos die ernsten Augen darauf. Dann brachen ihm die Tränen hervor und er seufzte: „Das kann ich Ihnen sagen, meine Herren, das ist der Anfang vom Ende!" Die Ehrung freute ihn vor allen übrigen. Er nahm den Schatz mit nach Baden, wohin er sich bald darauf begab, und soll zuweilen Nachts aufgestanden sein, um sich zu vergewissern, daß er noch da sei.

An einem Dezembersonntag, am achten des Monats, überbrachten Albert Müller und Stadtpräsident Pestalozzi Böcklin die silberne Medaille ins Atelier.

Als der Frühling ins Land kam, hielt das „Komitee für die Herstellung der Gottfried Keller-Medaille" seine Schlußsitzung und verdankte dem Präsidenten Albert Müller Mühewaltung und geleistete Dienste. Und indem es dergestalt am 12. März 1890 seinen Vorsitzenden entlastete, nahm es zugleich die Pflicht auf sich, anstatt eines Totkranken

zu danken, der dies zu tun nicht mehr im stande war, nämlich anstatt Gottfried Kellers. Im März verschickte es an die Zeitungsredaktionen folgende Danksagung:

„In nicht langer Frist wird sich der Tag verjähren, da Gottfried Keller, auf dem Seelisberg Erholung suchend, durch eine Fülle von Angebinden und Glückwünschen überrascht und erfreut wurde. Seither hat andauerndes Unwohlsein ihm nur selten freie Stunden gegönnt und hat ihm trotzdem die Hoffnung nicht rauben können, daß er bald wieder zur Feder greifen dürfe. Stetig hegte er den Wunsch, für die wertvollen Zuschriften und die auserlesenen Ehrengaben, die ihm von Behörden, von Vereinen, von der Presse, von Künstlern und Gelehrten und von Privaten aus den weitesten Kreisen gewidmet wurden, im einzelnen zu danken. Allein die Möglichkeit entschwand dem ruhebedürftigen Kranken immer aufs neue in unbestimmbare Ferne. So hat er denn das unterzeichnete Komitee beauftragt, den Ausdruck der Empfindungen, die ihn bei der Erinnerung an seinen Geburtstag bewegen, wenigstens vorläufig und allgemein zu vermitteln.

Wir sprechen daher im Namen des Dichters allen, die ihr Interesse an dem Werk des siebzigjährigen Lebens so wohlwollend, so ehren- und gedankenvoll bekundeten, seine Versicherung herzlicher Dankbarkeit und freudiger Rührung hiermit öffentlich aus.

Zürich im März 1890.

Im Auftrage

Das Komitee für die Herstellung der Gottfried Keller-Medaille

A. Böcklin

Alb. Müller

Aug. Stadler“ [1]).

---

[1]) August Stadler, jetzt Professor am eidgenössischen Polytechnikum, ist der Verfasser dieser Kundgebung, nicht Böcklin, wie Bächtold in „Gottfried Kellers Leben“ III S. 326 angibt.

Dem Vorsitzenden des Komitees und dem Schöpfer der Denkmünze dankte die Stadt Zürich durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts. Den 5. März stellte die bürgerliche Sektion des Stadtrates an die Bürgergemeinde Zürich den Antrag: „Die Bürgergemeinde verleiht anmit das Bürgerrecht der Stadt Zürich ehrenhalber .... Herrn Maler Arnold Böcklin von Basel, in Hottingen, Dr. phil. und weiland Professor an der Kunstschule in Weimar, dem erfindungsreichen Meister, dem Künstler der Gottfried Keller-Medaille, seiner Gattin Angela Rosa Lorenza geb. Pascucci und seinem minderjährigen Sohn Felix Böcklin.

Stadtpräsident G. Pestalozzi
Stadtschreiber P. Usteri."

Der Antrag wurde den 1. Juni 1890 von der Bürgergemeinde genehmigt.

Mit diesem Bürgerdanke klingt die Geschichte der Gottfried Keller-Medaille erfreulich und anmutend aus.

Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß wenig fehlte, so kam das unschätzbare Kunstwerk nicht zu stande. Böcklins typische Kunst und die Wirklichkeitsforderungen des Porträtmedailleurs sträubten sich schwerversöhnlich gegeneinander. Ein Gran mehr Künstlerempfindlichkeit Scharffs, ein Gran weniger Böcklinverehrung und liebenswürdigen Entgegenkommens, und es war um die Gottfried Keller-Medaille geschehen. Man darf es ohne Schmeichelei für den Lebenden sagen: Anton Scharff hat sich in diesem Handel so sympathisch als tüchtig gezeigt.

Böcklin sollte die Erfahrung machen, daß es auch Medailleure von ganz anderem Schlage gibt. Diese Erfahrung machte er mit der Bundesmedaille.

Die Bundesmedaille[1]).

Den 4. September 1890 trat in Bern eine provisorische Kommission zusammen, um alles Nötige und Zweckdienliche vorzukehren für eine allgemeine Landesfeier, womit man im Sommer 1891 den sechshundertjährigen Bestand der schweizerischen Eidgenossenschaft zu begehen beabsichtigte. Außer einem Festspiel und einer Denkschrift wurde auch eine Festmedaille beschlossen, „von künstlerisch hervorragendem Werte", verlangte man ausdrücklich.

Entzückt von der Gottfried Keller-Medaille, machte ein Kommissionsmitglied, der Bundesarchivar Dr. J. Kaiser, den Vorschlag, von einer Konkurrenz Umgang zu nehmen und kurzerhand Böcklin mit der Aufgabe zu betrauen. Da dies beliebte, so begab er sich den 19. September 1890 nach Zürich und unterbreitete dem Meister den bezüglichen Antrag des Departements des Innern. Böcklin war überrascht, sagte aber nach einigem Zaudern zu. Acht Tage später (27. September) richtete er an Bundesarchivar Kaiser folgende Zeilen:

„Hochgeehrter Herr!

Die Medaille von Schwenzer[2]) ist ganz hübsch und sauber gemacht. Ich glaube, daß sich mit diesem Manne reden ließe. Bis heute ist mir aber keine ausführbare Idee gekommen, die nicht schon ähnlich dagewesen wäre.

Unter allen bisherigen Einfällen scheint mir eine Figur der Freiheit noch immer das Beste. Es kommt bei einem Kunstwerk sehr auf das Wie an.

---

[1]) Die Darstellung beruht auf den Akten im Bundesarchiv zu Bern, den gütigen Mitteilungen des Bundesarchivars Dr. J. Kaiser und den Beilagen der „Allgemeinen Schweizer Zeitung" vom 10. Oktober und 1. November 1901.

[2]) Graveur in Stuttgart. Kaiser hatte ihn anläßlich der Zusammenkunft mit Böcklin beiläufig erwähnt, doch war er als Graveur der Festmedaille nie wirklich ins Auge gefaßt worden. (Mitteilung von Bundesarchivar Kaiser.)

Jedenfalls muß ich Sie um Geduld bitten, wenn ich noch einige Tage die Idee auszubrüten versuchen will. Den Erfolg werde ich Ihnen sofort melden.

Hochachtungsvoll

Ihr ganz ergebener

A. Böcklin."

Drei Wochen lang rührte sich nichts im Böcklinatelier. Da erkundigte sich Kaiser nach dem Stand der Dinge, wobei er nicht versäumte, den Finger darauf zu legen, daß man bis zur Feier bloß noch neun Monate vor sich habe. Endlich, elf Tage später, brach Böcklin das Schweigen:

„Hochgeehrter Herr!

Es war mir nicht möglich, Ihr Schreiben früher zu beantworten, da ich trotz allem Suchen keine gute, darstellbare Idee fand und doch noch nicht melden mochte, es sei nichts zu finden. Die Hoffnung mochte ich noch nicht ganz aufgeben.

Jetzt habe ich aber etwas zu stande gebracht, das lebensfähig ist.

Der Entwurf ist gemacht und ich bin eben daran, ihn ins reine zu übersetzen. Nachher muß das Modell in Wachs gemacht werden, bevor die ganze Sache dem Medailleur zur Besorgung übergeben werden kann, denn dieser ist im stande, alles mißzuverstehen und zu verderben. Jedenfalls soll die Arbeit so rasch als irgend möglich gefördert werden. Sobald sie etwas vorgerückt ist, in zirka zwei Wochen, so werde ich Ihnen Meldung machen.

Unterdessen grüße hochachtungsvoll

29. X. 1890. Ihr ganz ergebener

A. Böcklin."

Den 5. November stellte sich Kaiser wieder in Zürich ein und vereinbarte mit Böcklin, daß, wie dieser wünschte, nicht Anton Scharff die Ausführung erhalten sollte, sondern ein Pariser Graveur, womöglich ein Schweizer, und daß die

schweizerische Gesandtschaft in Paris um Vermittlung in dieser Angelegenheit anzugehen sei. Eine Woche später sandte Kaiser die Wappen von Uri, Schwyz und Unterwalden, wie sie seiner Zeit durch den Heraldiker Stanz authentisch festgestellt worden waren, an Böcklin, wobei er nicht ermangelte, abermals auf die vorgerückte Zeit hinzuweisen.

Noch vor Abgang dieser Sendung, den 10. November, hatte sich Kaiser im Auftrag des Departements des Innern bei dem schweizerischen Gesandten Lardy in Paris nach einem guten Graveur erkundigt. Schon am 14. erstattete Lardy Bericht. Er hatte sich an Ruan gewandt, den directeur général des Monnaies et Médailles, und folgenden Bescheid erhalten: Die Wahl eines guten Graveurs ist eine beschränkte, sobald es sich nicht um eine Komposition, sondern um die Ausführung der Komposition eines anderen handelt. Wahrscheinlich würde Dupuis, der Schöpfer der Ausstellungsmedaille, den Auftrag, Böcklins Entwurf auszuführen, gar nicht annehmen, und wenn er ihn annähme, ließe er ihn sicherlich durch einen Schüler ausführen. Er empfahl in erster Linie Alphée Dubois, in zweiter Borrel und schickte von beiden Künstlern Arbeiten ein.

Diese Proben und Lardys Brief legte Kaiser den 21. November Böcklin in Zürich vor. Böcklin entschied sich für die Ausführung des Entwurfs durch Alphée Dubois. Freilich von diesem Entwurf war auch jetzt, volle neun Wochen nach der Übernahme der Aufgabe, noch nichts zu sehen als eine Zeichnung der Bildseite.

Wenige Tage später erkundigte sich Kaiser brieflich, ob Böcklin dem Graveur die Arbeit nicht durch einige erklärende Zeilen erleichtern möchte. Denn ihm schien, was er in Zürich zu Gesicht bekommen hatte, ganz dazu angetan, daß es dem Medailleur einige Nüsse zu knacken geben würde.

Den 3. Dezember ließ sich Böcklin folgendermaßen vernehmen:

„Hochgeehrter Herr!

Alles ist jetzt fertig außer der Schrift, welche lateinisch sein soll und aus fünfzig, höchstens sechzig Buchstaben bestehen darf. Müßten es mehr sein, so müßte eine andere Komposition für die Schriftseite gesucht werden.

Nach allem Überlegen und Probieren bin ich nämlich darauf gekommen, die Wappen in die Mitte des Feldes zu nehmen und das Strahlenkreuz oben. Im Kreise darum kommt dann die Schrift. Alle anderen Einteilungen machen sich nicht so gut, wie diese, besonders die Beziehung des Schweizer Kreuzes zu den Kantonen läßt sich auf keine andere Weise so augenfällig geben. Daher bitte ich Sie, mir baldmöglichst den Text zu schicken. Denselben Tag wird die Zeichnung dieser Seite hergestellt sein und Sie erhalten Zeichnung, Modell und die Wappen zur Prüfung und Beförderung nach Paris.

Hochachtungsvoll

Ihr ganz ergebener

A. Böcklin."

Tags darauf reiste Kaiser nach Zürich, um womöglich einen rascheren Gang der Dinge zu erzielen. Das gelang ihm einigermaßen, denn am 7. Dezember traf folgendes Schreiben in Bern ein:

„Hochgeehrter Herr!

Die Gießerei hat noch einige Zeit in Anspruch genommen, dafür darf ich aber hoffen, daß durch das Nacharbeiten in Gips das Bild recht verständlich für den Medailleur geworden sei. Mit den Details wird sich dieser schon zu helfen wissen, zum Beispiel bei der durch den Guß verunglückten Nase und dergleichen. Eine Zeichnung würde ihm vielleicht schon genügt haben. Doch war ich genötigt zu modellieren, um mich und den Medailleur über die Möglichkeiten der Darstellung klar zu machen.

Nun möchte ich den Ausführenden nicht unnötigerweise

verletzen, indem ich ihm einzelne Zeichnungen gleich mitschicke, die er nicht braucht, wenn er sein Fach versteht; das muß einstweilen vorausgesetzt werden. Sollte dann etwa doch Auskunft gewünscht werden, so bin ich selbstverständlich zu allem bereit.

Hochachtungsvoll

Ihr ganz ergebener

A. Böcklin.

Das Modell geht erst morgen, Montag, an Sie ab."

In Bern fühlte man sich immer noch nicht ganz beruhigt, denn trotz seines früheren Versprechens hatte Böcklin keine Zeichnung der Schriftseite beigelegt. Da er sich auch zu den für den Graveur erbetenen Anweisungen nicht verstand, so schrieb Kaiser dem Gesandten Lardy im Sinne der in Zürich erhaltenen Erklärung, Böcklins Entwurf sei nicht als eine Vorlage zu betrachten, an die sich der Graveur sklavisch zu halten habe; vielmehr bleibe seinem schöpferischen Vermögen, da die Böcklinsche Arbeit manches nur andeute, genügend Spielraum (9. Dezember 1890).

Den 10. Dezember wurde Böcklin die Absendung seines Entwurfs nach Paris angezeigt.

Nun herrschte Stille bis zu Jahresanfang 1891, wo Lardy den Reigen der Kundgebungen mit einem unterm 5. Januar datierten Briefe wieder eröffnete. Er meldete, er sei mit Dubois in Unterhandlungen getreten und dieser habe ihm am 24. Dezember geschrieben, er werde, wie er hoffe, im stande sein, im Laufe der Woche das Projekt für die Böcklinsche Medaille sowie definitive Vertragsbestimmungen einreichen zu können.

Zunächst scheint, soweit wenigstens die Akten Aufschluß gewähren, Dubois nicht dergleichen getan zu haben, daß ihn Böcklins Entwurf sonderbar und befremdlich berührte.

Auf einem aus dem Nebelmeer emporragenden Felsen sitzt die Göttin der Freiheit, von der Hüfte abwärts leicht

gewandet, die phrygische Mütze auf dem Haupt, auf der Rechten den Adler mit geschlossenen Flügen, in der gleichfalls wagrecht ausgestreckten Linken einen Palmzweig. Hinter ihr sind einige Berghäupter sichtbar.

Die Gipsplakette mit dieser Darstellung mißt 10½ Zentimeter Bildgröße. Die Figur ist so wenig erhöht und so wenig scharf herausgearbeitet, daß irgend eine Konturzeichnung von der nämlichen Größe den gleichen Dienst leisten würde. Nichts ist ausgeführt, keine Rede von einem Naturstudium der Figur und des Adlers. Die völlige Enfacehaltung des Kopfes und der Gestalt mit ihren übereinandergeschlagenen Beinen zeigen eine wesentlich malerische, weniger eine plastische Konzeption.

Selbst der Graveur, der etwas von Böcklins Geist und den Willen in sich fühlte, den Absichten des Malers sich hingebend anzuschmiegen, sah sich hier vor keine leichte Aufgabe gestellt. Dubois fehlte das eine wie das andere. Da er an die Skizze nur mit dem äußerlichen Verständnis eines auf Korrektheit und einen gewissen konventionellen Geschmack eingedrillten, im Grunde aber phantasielosen Geistes herantrat und sich auch von Böcklins Bedeutung schwerlich eine auch nur annähernde Vorstellung machte, so begann er wie an dem Entwurf eines täppischen Lehrlings oder unreifen Gesellen zu ändern. Zuerst hatte er mit der Übernahme der Aufgabe gezögert, weil ihn der Adler genierte. Der Adler, bemerkte er gegenüber Lardy, ist überall Symbol der kaiserlichen Macht, er kann also nicht zugleich Wahrzeichen der Freiheit sein. Sobald er sich aber zur Arbeit entschlossen hatte, warf er sich auf den ihm widerwärtigen Vogel: er entfaltete nämlich die geschlossenen Flügel des von Böcklin hingesetzten Tieres, so daß der linke Fittich hinter der Figur durchging und sie also in übler Weise schnitt. Damit nicht genug, ersetzte er die phrygische Mütze, deren Ausführung seiner Behauptung zufolge unüberwindliche Schwierigkeiten

bot, durch ein Edelweißkränzchen. Das war nun die bare Torheit, weil dieses Kränzlein auf der Medaille, wo der Kopf der Figur noch keinen Zentimeter breit sein durfte, sich kleinlich und völlig wirkungslos ausnehmen mußte. Schließlich tilgte er Böcklins Berglinien und bot dafür links eine Aussicht nach dem Seelisberg hinunter, während er rechts, um den Raum zu füllen, die Nebelwolken in die Höhe schob [1]).

Böcklin regte sich die Galle nicht wenig, als er diesen den 28. Januar von Lardy nach Bern gesandten Wechselbalg zu Gesicht bekam. Er beharrte auf der phrygischen Mütze als dem für die Freiheitsgöttin unentbehrlichen Attribut, verlangte den Adler in der von ihm entworfenen Haltung, ebenso das Nebelmeer und den Gebirgszug; allerdings, meinte er, brauche sich der Ausführende nicht ängstlich an diese Berglinien zu halten, da es sich nicht gerade um die Berge der Urkantone handle, weswegen eben auch die Andeutung des Sees in der Tiefe wegzufallen habe. (Bundesarchivar Kaiser an Lardy 4. II. 1891.)

Nun gewannen aber die Dinge einen ganz anderen Aspekt oder richtiger: sie hatten ihn schon seit Ende Januar gewonnen, seit der Stunde, wo Lardys Sendung aus Paris anrückte. Dubois hatte sich nämlich nicht begnügt mit den eigenmächtigen Eingriffen in Böcklins Arbeit. Er hatte vielmehr dem durch ihn verhunzten Entwurf Böcklins einen von eigener Mache beigelegt, Schriftseite und Bildseite zugleich, alles so säuberlich und korrekt durchgebildet, daß er beinahe vom Tag an, wo er Böcklins Plakette in Wachs umformte,

[1]) Vgl. „Allgemeine Schweizer Zeitung“, Beilage, Basel, 10. Oktober: „Zu Böcklins Freiheit.“ Die Einsendung stammt aus der Feder des Basler Kunsthistorikers Professor Dr. H. A. Schmid und war vorher von Böcklin durchgesehen und mit Randnoten versehen worden. Eine Entgegnung, gezeichnet G. W., erfolgte im nämlichen Blatte am 1. November.

sich hinter seinen eigenen Entwurf gemacht haben muß. Diesen Entwurf „en dehors de l'ordre d'idées de Monsieur Böcklin" hatte er ohne allen und jeden Auftrag eingereicht.

Ohne Wunsch und Willen der Behörde war also über Nacht eine Konkurrenz aus dem Boden herausgewachsen. Diese Gegenmedaille des nebenbuhlerischen Graveurs hat Böcklin zwischen dem 4. und 9. Februar in Bern gesehen, wohin er voll Zorn aufgebrochen war, um gegen die Verunstaltung seines Kindes Verwahrung einzulegen. Nicht das geringste ließ er sich von seiner eigenen Komposition abmarkten, sondern begehrte mit herben Worten ihre strikte Ausführung. Abermals bestand er auf der phrygischen Mütze und dem Adler. Dieser, behauptete er, habe durchaus nichts Unrepublikanisches, da er im allgemeinen ein Sinnbild der Kraft und des Aufstrebens sei. Nur dürfe er nicht einer kaiserlichen Standarte entnommen, sondern müsse so dargestellt werden, wie er sich in Wirklichkeit zeige. Ferner tadelte er das Gesicht sowie die Proportion der Beine der Freiheit auf dem von Dubois abgeänderten Modell. Dieses selbst forderte er zu erhalten und nicht bloß eine photographische Reproduktion. Er wollte im Sinne seiner Gipsplakette eigenhändig restituieren. In einem Briefe Kaisers an Lardy vom 9. Februar 1891, worin über diese Unterredung mit Böcklin berichtet wird, heißt es dann: „An der Rückseite (des Medaillenentwurfs von Dubois) tadelt Böcklin das Anbringen des eidgenössischen Wappenschildes auf dem Lorbeerzweig, wohin es der natürlichen Größenverhältnisse wegen nicht passe. Das eidgenössische Kreuz, ohne Wappenschild und nur von einem Strahlenkranz umgeben, würde viel wirksamer seine Stelle oben in der Mittellinie der Medaille haben, da, wo es schon auf dem von hier aus eingesandten ersten Entwurf stand[1]). Herr Böcklin hält

[1]) Da Böcklin nie eine Schriftseite nach Bern gesandt zu haben scheint, so muß wohl dieser (erste) Entwurf von anderer Hand her-

dafür, auch bei dem durch Dubois umgestalteten und von uns akzeptierten Arrangement dieser Medaillenseite sollte es nicht allzuschwer sein, in diesem Sinne eine Abänderung zu treffen. Da wir uns mit der Idee Böcklins einverstanden erklären können, möchten wir sie dem Graveur zur Berücksichtigung empfehlen."

Nun ist es auffallend zu sehen: Böcklin hat sich nicht von vornherein gegen den ganzen Medaillenentwurf des Dubois verwahrt, sondern offenbar nur gegen dessen Bildseite und rechnete ersichtlich folgendermaßen: „Ich liefere zu der Bundesmedaille die Bildseite, Dubois kann meinetwegen die Schriftseite liefern mit den von mir vorgeschlagenen Änderungen." Vielleicht war Böcklin sogar froh, durch die Wendung der Dinge von der Schriftseite befreit zu sein; wäre seine Stellung eine andere gewesen, so hätte er von vornherein gegen das ganze Verfahren Dubois' Protest erheben und mit Einstellung seiner Arbeit drohen müssen. Jedenfalls ist ihm der Gedanke nie gekommen, daß die Bildseite des Dubois der seinigen ernstlich Konkurrenz machen könnte, schon weil ihr Erscheinen ein durchaus illoyales war.

Er versprach, seinen Entwurf, den Dubois in Wachs modifiziert hatte, sobald er die ihm nötig erscheinenden Änderungen vorgenommen haben würde, wieder nach Bern zurückzusenden, innerhalb einer Woche. Allein Tag um Tag verstrich, ohne daß er etwas verlauten ließ. Als man in ihn drang, doch ja den Termin zu bedenken und sich zu sputen, da entgegnete er, die Gottfried Keller-Medaille sei ja auch nicht auf den Geburtstag des Dichters fertig geworden; so schade es nichts, wenn die Festmedaille erst nach der Jubelfeier ausgeteilt werde.

---

rühren. Es war wohl bloß eine Zeichnung zu Dubois' Information. Der offiziöse Bericht in der „Allgemeinen Schweizer Zeitung", 1. November 1891, bemerkt ausdrücklich: „Einen Avers hat er (Böcklin) trotz Versprechen gar nie geliefert."

Dieser Trost, der so recht Böcklins Weltunläufigkeit spiegelt, leuchtete begreiflich der Behörde nicht ein. Außer stande, dem Widerstreit zwischen Maler und Graveur ein Ziel zu setzen, und überzeugt, daß in der benötigten kurzen Zeit eine Einigung der beiden nicht zu erhoffen sei, griff sie ein und verfuhr nach ihrer Obliegenheit. Sie besaß Willen und Möglichkeit zu entscheiden. Und sie entschied, doch nicht ohne Böcklin vorher noch einmal eine kurze Frist zu bieten. Den 20. Februar 1891 erhielt er von Kaiser folgendes Telegramm: „Aus dem Ausbleiben des revidierten Modells für Festmedaille, obwohl die festgesetzte Frist von acht Tagen schon vorgestern ablief, muß gefolgert werden, es sei Ihnen eine befriedigende Gestaltung nicht gelungen. Da aber Erledigung der Medaillenangelegenheit nicht länger verschoben werden darf, wird Bundesrat morgen Beschluß fassen und genötigt sein, den Duboisschen Entwurf zu akzeptieren [1]).

Tags darauf telegraphierte Böcklin: „Medaille unausgesetzt ganz überarbeitet, geht heute nach Bern. Böcklin." Aber erst am 27. überbrachte er persönlich seinen Entwurf, eine Umarbeitung des ersten, braunes Wachs auf grauer Schiefertafel [2]). Diese Arbeit hat etwas Bestechendes, doch wirkt sie ebenfalls durchaus malerisch und, gegenüber dem fertigen und korrekten Entwurf des Dubois, skizzenhaft, wenigstens für den Laien.

Unterm nämlichen Datum des 27. Februar brachte Böcklin nun auch die schon vor einem Vierteljahr ihm abverlangten Erläuterungen für den Graveur zu Papier, jedenfalls eilig und verdrossen. Der Brief ging nie an den Adressaten ab, sondern blieb bei den Akten in Bern liegen:

---

[1]) Konzept bei den Akten.

[2]) Bildgröße siebzehn Zentimeter.

„Monsieur Dubois!

L'horizon étant pris des genoux, il m'a fallu faire voir la tête et le corps un peu d'en dessous. L'aigle, une vraie aigle des alpes, est copiée d'après nature et assez juste dans proportions. Les jambes sont droites et les plumes fines presque comme fa fumée, toutes différantes de celles de l'aigle romaine. N'ayant pas eu le temps de finir j'ai dû me contenter d'indiquer les choses les plus essentielles. Vous pourrez Vous tenir aux proportions sans rien corriger.

Toute explication sur l'exécution de la figure est superflue. Ce sont des choses que Vous savez mieux d'un peintre. Mais sur l'ideé il y a un malentendu qu'il me faut corriger. Quand en Suisse on est arrivé à une certaine hauteur audessus des brouillards on croit se trouver au bord d'une immense mer blanche. Dans le lointain s'élèvent les sommets de la chaîne des Alpes. C'est au dessus de ce brouillard que s'est posée la liberté, descendu du ciel. Elle porte la palme, symbole de la paix, et l'aigle, symbole de l'hardiesse, qui par conséquence ne doit jamais s'envoler, parcequ'elle est toujours unie à la liberté; seulement elle est prête à la défendre.

La liberté trône audessus de la Suisse entière, en vue de toute la chaîne des Alpes, non seulement audessus du lac des 4 cantons.

Monsieur, j'ai vu Vos travaux que Vous avez envoyé à Berne et je crois qu'en suivant les idées que je viens de développer Vous réussirez à faire moyennant Votre savoir et Votre habilité une excellante œuvre d'art.

Recevez, Monsieur, l'expression de mon éstime distinguée.

Zurique, 27. II. 1891.

A. Böcklin."

Dieser Brief, wie der umgearbeitete Entwurf kam zu spät. Tatsächlich war, als Böcklin am 27. Februar in Bern

anlangte, der Würfel schon gefallen. Denn das Departement des Innern hatte seinen Vortrag für die auf den folgenden Tag anberaumte Sitzung des Bundesrates bereits fertiggestellt: ... „Über dem Hin- und Herkorrespondieren zur Herbeiführung einer Verständigung zwischen beiden Künstlern verstrich so viel Zeit ohne Erreichung des angestrebten Zieles, daß man jetzt vor die Notwendigkeit eines sofortigen Entscheides gestellt ist, will man anders nicht Gefahr laufen, das Fest ohne Medaille feiern zu müssen; denn der Graveur verlangt für seine Arbeit eine Frist von mindestens drei Monaten, und nachher wird das Prägen von sechstausend Stücken der Medaille auch noch zwei bis drei Wochen erfordern, und Ende Juni oder spätestens anfangs Juli muß die ganze Auflage behufs Distribution an die Verkaufsstellen hierher nach Bern abgeliefert sein. Nun ist glücklicherweise das eigene Modell des Herrn Dubois — so heißt der Pariser Graveur — sowohl für den Avers als für den Revers ein solches, das nach dem eingeholten Urteil kompetentester Personen ohne Bedenken akzeptiert werden darf. Zum Belege hiefür verweisen wir auf das schriftliche Parere [1]) des Präsidenten der eidgenössischen Kunstkommission, Herrn Th. v. Saussure in Genf, und auf gleichlautende mündliche Äußerungen von Herrn Professor Dr. Rahn in Zürich und Etienne Duval in Genf."

Den 28. Februar pflichtete der Bundesrat, wie nicht anders zu erwarten stand, den Anträgen Schenks bei, des Vorstehers des Departements des Innern: ... „Der hervorragende Pariser Graveur Dubois erklärt jedoch den Auftrag, auf Grundlage des Böcklinschen Entwurfes die Medaille anzufertigen, als unannehmbar und hat seinerseits einen Entwurf vorgelegt. Das Departement des Innern hat beide dem Bundesrat unterbreitet, und es wird seinem An-

---

[1]) Liegt nicht bei den Akten.

trage gemäß ermächtigt: Die Anfertigung der Stempel für die Bundesfestmedaille an Herrn Alphée Dubois in Paris nach dessen eigenem Entwurf zu übertragen und überhaupt alles vorzukehren, was zu rechtzeitiger Fertigstellung der Medaille nötig sein wird" [1]).

Bundesarchivar Kaiser fiel die unliebsame Mission zu, dem Künstler den Entscheid nebst den ausschlaggebenden Motiven mitzuteilen: Die Böcklinsche Arbeit war keine absolut fertige, so daß sie nicht tale quale hätte auf den Stempel übertragen werden können; dazu gesellte sich Böcklins Weigerung, die von Dubois entworfene Schriftseite anzunehmen, die infolge Zeitmangels durch keine neue zu ersetzen war.

Den 6. März erwiderte Böcklin:

„Hochgeehrter Herr!

Nach der Mitteilung des bundesrätlichen Entscheides vom 28. Februar bleibt mir leider noch übrig, meine Honorarforderung für die erfolglose Arbeit einzureichen. Sie beträgt zweitausend Franken.

Sie werden wohl selbstverständlich finden, daß der Medailleur Dubois das von mir ganz überarbeitete Modell nicht zurückerhalten soll. Die Schiefertafel und das Wachs sind vom Wert von höchstens einem Franken.

Mein Schreiben an ihn bitte ich entweder vernichten oder mir zurücksenden zu wollen.

Mit der Versicherung meiner besonderen Hochachtung

Ihr ergebener

A. Böcklin."

Den 9. März erhielt er das Honorar.

Es wurden damals, und nicht nur von Künstlern, gegen die oberste schweizerische Landesbehörde und insbesondere

---

[1]) Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des schweizerischen Bundesrates, Samstag 28. Februar 1891, Departement des Innern, Vortrag vom 26. dieses.

gegen den Bundesrat Schenk stachlige Vorwürfe geschleudert. Man erblickte in dem Entscheid die Willkür einer kunstunverständigen Bureaukratie und maß ihn persönlichen Einflüssen bei, indem man ihn mit gewissen übelriechenden Blüten der damaligen offiziellen schweizerischen Kunstpflege zusammenrückte und darauf hinwies, daß Schenk eben doch zur Stellung eines schweizerischen Kunstpflegers gekommen sei wie der Blinde zur Ohrfeige. Man klagte, der Böcklin erteilte Auftrag sei durch eine nachträglich ermunterte und zugelassene Konkurrenz ganz eigentlich hinfällig gemacht worden und dann habe man erst noch dem großen Böcklin einen Dubois vorgezogen.

Vor den Tatsachen halten diese Vorwürfe nicht stand. Was in den Augen der mit den Vorgängen Unvertrauten auf Bundesrat Schenk ein zweideutiges Licht warf, das war das wunderliche Wirrsal der Umstände, wunderlich ohne Schenks Zutun und Schuld. Man vergegenwärtige sich den seltenen, wenn nicht geradezu einzigen Fall: ein Medailleur pfuscht in den Entwurf eines Künstlers, dessen Absichten möglichst genau zu erfüllen seine Pflicht ist, derb und schänderisch hinein, er stellt zu gleicher Zeit ohne Amt und Auftrag heimlich eine Konkurrenzarbeit her, womit er den anderen auszustechen gedenkt, und weigert sich dann, indem er mit seinem Werk hervortritt, den Entwurf eben dieses anderen ohne die von ihm hineinpraktizierten Änderungen auszuführen, Änderungen, die sich der Schöpfer unmöglich gefallen lassen kann. Mit dieser Weigerung drängt er den Entwurf des anderen zur Seite und setzt den seinigen auf den Thron.

Es wäre das einzig Korrekte gewesen, und es bleibt durchaus bedauerlich, daß es nicht geschah und daß der in solchen Fragen leicht läßliche Böcklin sich nicht auf diesen Standpunkt stellte, Dubois, obgleich er in seinem Spezialgebiet nicht ohne Namen war, mit seinem eigenen Elaborat

sofort und unmißverständlich nach Hause zu schicken, sobald er sich als Konkurrent erdreistete. Bundesarchivar Kaiser, der als Anschicksmann und Mittler zwischen Schenk und Böcklin unermüdlich Dienste leistete, besaß vor Böcklin eine solche Hochachtung, daß es auch geschehen wäre, hätte man sich nicht bereits, und zwar unbestritten durch Böcklins Verhalten, in einer Zwangslage befunden. Er hatte, wiewohl die Zeit drängte, die Bildseite spät und in einem sehr skizzenhaften Zustand, die Schriftseite gar nicht geliefert, so daß man sich darauf gefaßt machen mußte, von ihm am entscheidenden Tage im Stiche gelassen zu werden. Und da er die von Dubois angefertigte Schriftseite zurückwies, so mußte man gar noch froh sein, daß sich ein unerwarteter Ausweg öffnete. Es drehte sich, als Dubois Ende Januar 1891 mit seinem Entwurf unvermutet in die Arena trat, immer noch darum: ist Böcklins Werk besser oder das des Parisers? Man würde damals Böcklins Arbeit unter allen Umständen den Vorzug gegeben haben, weil man ihm, dem Landsmann, den Auftrag erteilt hatte. Einen Monat später lautete die Frage nur noch: welche der beiden Arbeiten ist so weit gediehen, daß sie für ein rechtzeitiges Zustandekommen der Medaille Gewähr bietet?

Dubois hielt das Heft in den Händen. Er wußte, daß die Zeit nicht reichte, einen anderen Graveur zu suchen. Und da er sich zuletzt strikte weigerte, Böcklins Entwurf unverändert zu übertragen, so zwang er dem Departement des Innern einfach seine eigene Medaille auf. Der schweizerische Bundesrat besaß kein Rechtsmittel, den Pariser Graveur zur unentstellten Ausführung des Böcklinschen Entwurfes anzuhalten. Eine Vertragsbestimmung, die diese Eventualität vorsah, existierte gewiß nicht.

Der Bundesrat tat, was ihm zu tun noch übrig blieb: er deckte sich für alle Fälle durch die Gutachten der Sach-

verständigen, die nach bestem Wissen und Gewissen abgegeben wurden.

So kam die Schweiz um die Böcklinsche Denkmünze und wurde mit derjenigen des Dubois beschert. Diese wird trotz ihrer formellen Unantastbarkeit kaum jemand als etwas Bedeutendes erklären wollen.

Ob freilich diejenige Böcklins gerade ein Meisterwerk geworden wäre, das wird man bei aller Verehrung für den großen Mann bezweifeln.

Hält man Idee und Genesis der Entwürfe zur Gottfried Keller-Medaille und zur Bundesmedaille nebeneinander, so erkennt man die Wurzel des Übels.

Die eine Seite der dem Dichter bestimmten Denkmünze war von vornherein gegeben, der Kopf. Böcklin kannte ihn, hat ihn nach der Natur gezeichnet und verfügte über die Möglichkeit, ihn jeden Tag nach Bedarf wieder zu studieren. Die andere Seite stand seiner Willkür frei. Es handelte sich um eine freie Erfindung, wobei das Was und Wie seinem Ermessen völlig überlassen blieb. Kein Mensch hatte ihm drein zu reden und keiner hat ihm dreingeredet.

Ganz anders lagen die Dinge bei der Bundesmedaille. Anordnung und Besonderheit der Wappenschilde und Schrift mochten Schick und Geist eines französischen Graveurs locken. Böcklin waren sie von Anbeginn öde und widerwärtig, weswegen er sich auch zur Schriftseite nie bequemt hat. Dagegen nahm die Bildseite die Erfindung umso stärker in Anspruch. Dubois machte sich die Sache leicht und fuhr obenhin. Sein eleganter Genius, der in tadelloser Haltung einherschwebt, könnte, unangesehen die landschaftlichen Andeutungen natürlich, ebensogut eine Denkmünze für die Eröffnung einer ostsibirischen Eisenbahn oder einer Kleinkinderbewahranstalt auf den Samoainseln schmücken. Böcklin jedoch ließ es sich sauer werden und drückte die Pflugschar tief in den Grund. Er suchte den Festgedanken auf eine möglichst

schlagende, leicht verständliche und dennoch eigene Formel zu bringen. Dabei machte er die unliebsame Erfahrung, daß die republikanischen Symbole und Allegorien an Zahl sehr beschränkt und von ziemlich hieratischer Beschaffenheit sind, so daß sie der Umbildung, Erweiterung und jedem Zuwachs trotzen und den Erfinder auf Schritt und Tritt hemmen. Böcklins Einfall, daß die Freiheit, vom Himmel herabgestiegen, über den Nebeln auf einem Felsen nahe dem Hochgebirge sich niedergelassen hat, ist fraglos poetisch. Aber er ist weit weniger plastisch als poetisch, weil bei der Umsetzung in ein Bild und besonders in eine Denkmünze viel, wenn nicht das meiste davon verloren geht. Gewiß hat das Gefühl, daß der Fund nicht völlig einwandfrei sei, des Meisters Arbeitsfreude gedämpft. Er wartete insgeheim auf ein köstlicheres Geschenk der Göttin, und darum ging ihm der Entwurf mühsam und stockend von der Hand. Einem Privatmann oder einem Vereine würde er den Auftrag wohl bald zurückgegeben haben. Gegen das Vaterland so zu verfahren, dazu war er doch zu sehr Patriot. Und ein bißchen scheute er wohl das Bekenntnis, daß ihm bei einem so wichtigen Anlaß nichts seinen eigenen künstlerischen Forderungen völlig Entsprechendes eingefallen sei.

Der Berner Entscheid hat ihn tief gekränkt. Ich sah noch viele Monate später, als man darauf zu reden kam, daß ihm das Blut nach dem Kopfe schoß und das Pfeifchen zwischen den Zähnen zu zittern begann. Damals malte er an dem Rundbild, das ziemlich genau seinen Medaillenentwurf wiedergibt. Wie viel das strahlende Werk — er nannte es „Die Freiheit" — für die Tugenden der Denkmünze und gegen Unverstand und Ränke der vermeintlichen Widersacher beweist, das mag dahingestellt bleiben.

Das Gemälde kam außer Landes und zwar mit Böcklins Willen, offenbar weil die Flamme seines Unmutes noch

nicht gänzlich niedergebrannt war. Anläßlich eines Atelierbesuches und nachher brieflich legte ihm Professor Hans Auer in Bern nahe, außer dem „Kampf auf der Brücke" (Cimbernschlacht) auch noch „Die Freiheit" in Bern auszustellen und dadurch den Kunstfreunden dieser Stadt die allfällige Erwerbung der patriotischen Schöpfung zu ermöglichen und zwar für den Bund und das künftige schweizerische Parlamentshaus. „Leider bin ich noch nicht Parlamentsbauarchitekt [1]), sonst würde ich sofort einen diesbezüglichen Antrag einbringen und auf dessen günstige Erledigung zählen; aber wenn es hier ausgestellt ist, läßt sich der Weg auch finden, und ich und alle Welt würde bedauern, wenn durch einen vorzeitigen Verkauf die allein richtige Verwendung und das günstigste Emplacement für das herrliche Bild vereitelt würde. Wollen Sie mir meine Anregung und Einmischung nicht übelnehmen, ich habe eben das Gefühl, daß diese wirklich nationale Angelegenheit sich dermalen von hier aus leichter erledigt als in Zürich." (25. September 1891.)

Böcklin erwiderte:

„Sehr geehrter Herr!

Es ist nun bald ein Monat, seit ich Ihr freundliches Schreiben erhalten. Was mögen Sie von mir denken? Was mich vom Antworten abgehalten hat, war meine Unschlüssigkeit, was ich tun sollte, ob ich „Die Freiheit" doch nach Bern schicken sollte?

Nachdem ihr so übel mitgespielt worden, konnte dies eine Herausforderung der feindlichen Mächte sein, was ich des Friedens halber gerade vermeiden wollte. Da bot sich die Gelegenheit, das Bild ins Ausland verkaufen zu können, nachdem es hier schon vierzehn Tage ausgestellt war, ohne irgend eine Aussicht auf Verkauf, und ich griff zu, das Gewisse dem Ungewissen vorziehend.

---

[1]) Er wurde es bald darauf.

Ihnen aber, wertester Herr, danke ich herzlich für Ihre Freundlichkeit und alles Ehrende, das Sie meiner „Freiheit" zugedacht haben, die nun in einer Privatwohnung in Deutschland als Kunststück gehütet wird.

Besten Gruß von

Ihrem ganz ergebenen

Hottingen-Zürich, 22. X. 1891. A. Böcklin."

Bilder und Menschen

Böcklin, der gegen den stillen und den tätigen Widerstand seiner Zeit eine mächtige Subjektivität setzte und durchsetzte und in Kunst und Leben für Stimmung und Laune breiten Spielraum forderte, er war nicht dazu geschaffen, mit der Wage kühler Gerechtigkeit über den Wolken zu thronen und das Wollen und Vermögen der Kunstgenossen alter und neuer Zeit sorgfältig abzumessen. Seine Urteile sind der Widerschein seiner Kunstbedürfnisse, seines durch und durch eigenartigen und eigenwilligen Geistes. Im Grunde verfuhr er nach dem Wort: Wer nicht für mich ist, der ist wider mich, das heißt er lehnte die der seinigen entgegengesetzten Kunstrichtungen ab. Was ihm gefiel, das zog er zuweilen leidenschaftlich an sich; was ihm mißfiel, das verwarf oder übersah er.

Für ihn gab es keine Geschichte und keine Entwicklung der Kunst. Das Alter machte ihm nichts ehrwürdig. Ob ein Bild unter seinen Augen oder vor einem halben Jahrtausend gemalt war, berührte seine Schätzung nicht im geringsten. Für ihn handelte es sich bloß um das technische Können und um die künstlerische Anschauung.

Es lag ihm fern, ein Kunstwerk ehrfürchtig oder gefühlvoll zu betrachten, weil es trümmerhaft war. Er dachte nur daran, wie es neu ausgesehen haben möchte. „Die schönen Bauten der Griechen," sagte er, „waren neu sicherlich recht frisch, ja grell. Man soll sich vor starken Farben in der Architektur nicht genieren. Die Zeit sorgt schon dafür, daß etwas blaß wird."

Viele seiner Urteile entsprangen lediglich seiner leicht umschlagenden Stimmung, weswegen sie auch häufig einander widerstreiten. Auch noch aus einer anderen Ursache widersprechen sie sich. Da nämlich seine Ansichten von den landläufigen, zum Teil Jahrhunderte alten vielfach abstachen, so wich er aus oder hielt mehr oder weniger hinter dem Berge, je nachdem der Frager war. Aus der Ungeschminktheit gewisser Urteile kann man sogar mitunter einen Schluß darauf ziehen, wie nahe dem Meister der Gewährsmann stand, der diese Urteile aus seinem Munde vernahm. Allein auch hier ist keine Sicherheit; denn es konnte geschehen, daß er einem Fernerstehenden gegenüber mit einem scharfen Wort herausfuhr, nur um eine weitere Erörterung zu umgehen.

Übrigens legte er geringen Wert darauf, seine Meinungen an den Mann zu bringen, aus Zurückhaltung und vom Bewußtsein durchdrungen, daß im Grunde keiner vom anderen mehr begreift, als er in sich selber hat. Vor allem aber verlor er niemals aus den Augen, daß alles Kunstreden neben dem wirklichen Schöpfervermögen etwas Dürftiges und Unerhebliches, wenn nicht gar Unnützes ist. Besonders unangenehm waren ihm kritische Rangverleihungen. Durchschnittlich begnügte er sich mit den beiden Kategorien der Könner und Nichtskönner. „Man kann,“ äußerte er, „nicht sagen: der sitzt auf der obersten Sprosse der Leiter, der auf der zweitobersten und so weiter, sondern nur: einer ist ganz oben oder ganz unten.“

Scheidet man die jähen Aussprüche gereizter und vergrämter Stunden und die raschen Worte vorüberhuschender Stimmungen aus, die gerade er als der letzte festgehalten begehrt hätte, so lassen sich wohl Linien gewinnen, die seine Urteile ordnen und als ein einigermaßen geschlossenes Ganzes umschreiben. Man wird dann gewahr, daß sie, die dem ersten Blick oft ein so befremdliches und fast unerklärliches Gesicht zeigen, den Grundforderungen seiner Kunst entsprechen.

Ich versuche, die Linien anzudeuten und einzelne, namentlich abfällige Urteile über ganze Richtungen, Epochen und Künstler einzureihen. Dabei liegt es weder in meiner Absicht noch in meinem Vermögen, seine bis jetzt bekannten Urteile in auch nur annähernder Vollständigkeit zu registrieren.

Als hervorragender Maler galt ihm nur, wer mit ursprünglicher und poetischer Erfindung und Empfindung die Schönfarbigkeit verband. Diese Forderung erfüllte in seinen Augen am meisten Matthias Grünewald. Ihn hat er darum, wenigstens in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens, vor allen anderen verehrt und vor seinen Werken geradezu seine Andacht verrichtet. Häufig reiste er von Zürich nach Kolmar, um sich an ihnen zu erheben. Das war unter den Zürcher Freunden so bekannt, daß man sich, wenn man sein Ausbleiben im gewohnten Kreise nicht sofort zu erklären wußte, einfach mit der Annahme beruhigte: „Er wird wieder nach Kolmar sein!"

Auch der reichste und starkherzigste Künstler braucht, mag er mit noch so festen Schritten durch Kunst und Leben wandeln, zuzeiten einen Bruder und Mitkämpfer im Geiste, sei es unter den Lebenden, sei es unter den Toten, an dessen Zielen und Schöpfungen er seine Seele erfrischt und aufrichtet, dessen Hand er insgeheim ergreift, um seines Weges wieder sicher zu gehen. Ein solcher Mitstreiter und Herzstärker ist Matthias Grünewald für Arnold Böcklin gewesen.

Ungefähr gleich hoch wie Grünewald, doch seiner Sehnsucht weniger nahe, stand ihm Rubens, dessen Saal er jedesmal besuchte, wenn er in München die alte Pinakothek betrat. Er sah bei ihm einen Reichtum und eine elementare Kraft, die Botticelli und Tizian und sogar Raffael und Michelangelo nach seinem Gefühl in diesem Umfang nicht besaßen.

Im Laufe der Jahre entfremdete er sich den großen Cinquecentisten immer mehr, so daß er zu dem Urteil gelangte: Sie werden sehr überschätzt. Das Gigantische und

Pathetische des Michelangelo, dessen Künstlergröße er übrigens würdigte, sagte seiner Natur wenig zu, und er rügte es an ihm, „daß er nicht malen konnte". Selbst zu Raffael hat er ein rechtes Verhältnis verloren, obgleich er ihm viel zu verdanken einräumte und einzelnes sehr bewunderte. Zum Beispiel den Farbenzauber der Madonna di Foligno erklärte er als einen unvergleichlichen [1].

Die Cinquecentisten schienen ihm einem gewissen Formalismus, einer allzuweit gehenden Nachahmung der Antike erlegen zu sein. Mit wie vollen Zügen er auch die Schönheit der alten Kunst trank, seine germanische Innerlichkeit lehnte sich leicht gegen die Formenglätte des Romanen auf. Der Christus des Lukas von Leiden in der Tribuna der Uffizien rührte ihn zu Tränen und machte ihm, wie er Albert Fleiner gestand, den tiefsten Eindruck, den in ihm je ein Bild hervorrief, trotzdem er nach seinem Eingeständnis häßlich und von geringem technischem Belang ist. Wegen der Innerlichkeit, wegen ihrer Bodenständigkeit, wegen ihrer Schönfarbigkeit waren die van Eyck, Rogier van der Weyden und so weiter seine erklärten und immer von neuem bewunderten Lieblinge. Aus ähnlichen Ursachen lag ihm das Quattrocento nahe.

Dürer galt ihm sehr viel, und er empfand namentlich seine köstlichen technischen Tugenden so sehr, daß es sein sehnlicher Wunsch war, einzelnes wenigstens ebenso vollendet zu malen, wie der große Nürnberger. Nur seinen Mangel an Farbe bedauerte er. Holbeins Vorzüge hat er häufig gepriesen. Daß er von ihm nachhaltige Eindrücke empfangen hat, ist schon mehrfach betont worden.

---

[1] Das angebliche Selbstbildnis in den Uffizien, urteilte er, könne nicht von Raffael gemalt sein oder, wenn es von seiner Hand herrühre, nicht ihn darstellen, da es eine Summe von Können und Kenntnissen offenbare, über die selbst ein Raffael im dreiundzwanzigsten Lebensjahre nicht verfügt habe.

Am meisten mag in Erstaunen setzen, daß sich Böcklin mit einer gewissen Heftigkeit gegen Rembrandt richtete, der doch ein mächtiger Kolorist und Poet und zugleich von ausgeprägter germanischer Innerlichkeit war. Die Gründe dieser Abneigung sind meines Erachtens klar. Rembrandt vollendete und verkörperte das Helldunkelprinzip, Böcklin vollendete und verkörperte das diesem feindliche schönfarbige Prinzip; Rembrandt suchte das Heil in der entschiedensten Konzentration des Lichtes, Böcklin im Wechsel von Licht und Schatten; Rembrandt wirkt wesentlich durch die Lichtnüance einer und derselben Farbe, Böcklin durch die Kontraste mehrerer Farben.

Da Böcklin für die Realisten, selbst für die der wunderbarsten Technik, nur ein Bescheidenes übrig hatte, so läßt sich ausrechnen, daß er, um aus der Zahl der Zeitgenossen nur einen herauszugreifen, Menzel eben kein gewaltiges Lob spendete. „Das kann man lernen," sagte er. Er hat ihn bekanntlich den Gelehrten unter den Künstlern genannt. Und namentlich hob er hervor, er sei mehr Zeichner als Maler. Das hinderte ihn nicht, das Bild „Marktplatz von Verona" (damals Zürich, Galerie Henneberg) als eines der besten zu bezeichnen, die im ganzen neunzehnten Jahrhundert entstanden seien. In einem solchen Maße war er augenblicklichen Stimmungen und Eindrücken untertan.

So seltsam es klingen mag, es ist Tatsache, daß er unter den lebenden Malern Gabriel Max für den trefflichsten hielt, eben weil er nach seinem Ermessen ein Poet und Kolorist war, der von innen heraus etwas zu sagen habe.

Interessant, allein schier bemühend lauten seine von Schick mitgeteilten Äußerungen über Feuerbach, mit denen später gefallene übereinstimmen. Ziemlich gleichaltrig, hoch begabt, vom tiefsten Künstlerernst beseelt, der großen Kunst und ihren Meistern nachstrebend, mühselig neben Tagesgötzen nach einem bescheidenen Plätzchen an der Sonne ringend,

zeigen beide zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Jahre beinahe brüderliche Ähnlichkeiten. Beide schwangen sich über das Nichtige, Unpoetische der zeitgenössischen Malerei empor; beide trafen sich im Hasse gegen das damals hochgeschätzte Pilotyanertum; beide trachteten aus dem bläßlich naturalischen Kolorit der Zeitgenossen herauszukommen und zu einer vollen harmonischen Farbe zu gelangen; beide ergreifen Motive, die einzig sie unter den Mitstrebenden zu bleibender Gestaltung brachten: Pieta, Kindergruppen und -reigen, Iphigenie. Denn die Figur auf der „Villa am Meer" war, wie sich aus Schick unzweifelhaft ergibt, ursprünglich keine andere, als die Tochter des Atriden. Wie geschwisterlich auch muten Böcklins „Hirtin bei der Herde" und Feuerbachs „Römisches Mädchen" an.

Vielleicht hat keiner vor Anselm Feuerbach die Begabung Böcklins so deutlich erkannt, so sehr, man möchte sagen, am eigenen Leibe empfunden. Man kennt die schmerzliche Klage, in die er nach einem Besuch in Böcklins Atelier ausbrach, er müsse wieder ganz von vorne anfangen. Aber für ihn, der, was man immer gegen ihn vorbringen mag, unter allen früheren Kunstgenossen Böcklins, wenn Geschlechter vorübergegangen sein werden, als die einzige bedeutende Persönlichkeit leuchten wird, hat der Meister von Basel offenbar mehr Abneigung als Sympathie gefühlt. Ob Feuerbach Gleiches mit Gleichem vergalt, bin ich außerstande zu sagen. Allein ich schließe: entweder haben die Hände, die das „Vermächtnis"[1]) herausgaben, die Auslassungen über Böcklin gestrichen, weil sie ungünstig lauteten, oder Feuerbach hat den Namen seines großen Mitlebenden nicht aus der Feder gebracht. In beiden Fällen bedarf es keiner weiteren Worte.

Persönliche Geschehnisse während des römischen Aufent-

---

[1]) „Ein Vermächtnis" von Anselm Feuerbach. Wien 1890.

haltes der beiden Männer mögen Verstimmung und Entfremdung verursacht haben. Vorbereitet und bedingt waren diese schon durch die bei aller Ähnlichkeit tiefgehenden menschlichen und künstlerischen Verschiedenheiten.

Feuerbach, darin einigermaßen ein Typus der fünfziger und sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, ging mit hoheitsvoller, kühler, leisschmerzlicher Gebärde durch die Welt, die ihn nicht verstand. Vornehm gelassen überhörte er anscheinend die Stimmen der Verkennung und des Spottes, die ihn doch so tief trafen. Er bewahrte eine heroische Haltung und täuschte sie sich selbst vor. Aber innerlich blutete er. Ein leichter Hauch des überlegenen Geistes umwitterte sein Behaben, etwas wie dédain: und das verlieh ihm das Wesen eines Grandseigneurs. Das waren lauter Züge, die den robusteren, einfacheren, bürgerlichen Böcklin ärgerten, gerade wie Gottfried Keller auch, der es einem krumm nahm, wenn man irgend etwas Apartes haben wollte und sich nicht wie der Nächstbeste mit an den Tisch setzte und schlankweg seinen Schoppen ausstach.

Böcklin ging vorwiegend von landschaftlicher Stimmung aus und verwendete das Figürliche wesentlich als Stimmungsausdruck. Feuerbach dagegen ging von der Figur und ihrer großen Linie aus. Monumentale Magnanimität ist seine Signatur. Vor allem jedoch: er malte Literatur und Geschichte, und zwar durchschnittlich in so engem Anschluß an die vom Dichter oder von der Tradition gebotene Form, wie es Böcklin für unstatthaft hielt. Böcklin griff literarische und historische Stoffe nur auf, um sie als Stimmungsträger zu benutzen. Und schließlich: Feuerbach blieb im Banne des Cinquecento; von ihm hat er das Kolorit und die kühle, fast formale Empfindung. Böcklin aber strebte nach stärkerer Innerlichkeit und griff auf das helle Kolorit der Altdeutschen und der alten Niederländer zurück.

Auch in der Kunst haßt man diejenigen Fehler am

meisten, denen man entronnen ist. Böcklin hat — man denke an die Weimarer Zeit und vor allem an das Bild „Venus entsendet Amor" — vorübergehend, aber nur vorübergehend, die Herrschaft des Cinquecento gespürt, während Feuerbach das klassisch Heroische niemals überwand. Böcklin hat sich losgemacht und die lange Fahrt von Schirmers heroischer Landschaft bis zu den glückseligen Inseln seiner Meisterschaft erfolgreich überstanden; ganz ersichtlich ärgerte es ihn an Feuerbach, daß er unterwegs hängen blieb. Er sah in ihm einen, der sich nicht durchgerungen hat, einen Schwächling, auch einen körperlichen Schwächling, wie er betonte.

Das ungleiche Maß ihrer körperlichen Kräfte bestimmte ihre verschiedene Lebensdauer. Es bestimmte zugleich die verschieden starke Möglichkeit, sich von Vorbildern unabhängig zu machen und dadurch die Originalität zu entwickeln. Es bedingte aber auch den ungleichen Grad ihrer Widerstandsfähigkeit gegen Totschweigen und Herunterreißen der Kritik. Böcklin ertrug das leichter.

Beide empfingen den ersten Ruhm aus den Händen der Künstler und Liebhaber. Kritiker und Kunsthistoriker haben vor ihren Werken lange eine trübselige Figur gemacht. Man hat die Zeitstimmen über einige unserer Klassiker gesammelt; ein „Böcklin im Urteile seiner Zeitgenossen" wäre mindestens ebenso interessant [1]).

Ob Böcklin einmal, wie H. Mendelsohn berichtet (Seite 220), der Gedanke an die Kritik von einer Übersiedlung nach Berlin abhielt, vermag ich nicht zu sagen. So viel steht fest, daß sie ihm übel mitspielte und daß er in späteren Jahren, als seine Ehre durch alle Welt klang, gegen gedrucktes Lob und gedruckten Tadel fast unglaublich gleich-

---

[1]) Die wenigen Seiten in H. Mendelsohns „Böcklin" enthalten nur ein paar Andeutungen.

gültig geworden war. Ein Freund teilte ihm mit, ein namhafter Kunstschriftsteller habe in einer Zeitschrift einen rühmenden Aufsatz über ihn veröffentlicht, und machte sich zugleich anheischig, das betreffende Heft zu senden oder nächstens mitzubringen. Da lehnte er ab: „Es interessiert mich nicht. Ich weiß schon, wann ich geboren bin.“

Er blieb dabei, daß Kunsthistoriker und Kunstkritiker alle nichts verständen. Ausnahmen ließ er freilich gelten, wenn auch spärliche. Von Ludwig Pfau sprach er mit Anerkennung, von Gottfried Sempers Schriften mit Hochachtung.

Mit Gottfried Keller hielt er jede Kritik für unnütz, da ein Kunstwerk, gleichgültig welcher Art, für sich selber sprechen müsse. Er ging aber noch weiter, er hielt sie für schädlich, weil sie unter Umständen den Künstler an der Ausbildung seiner Eigenart hindere. Jeder wahrhafte Künstler, meinte er, antworte der Kritik durch stärkere Betonung seiner Eigenart. Er bewunderte und beneidete die Schöpferin Natur, weil sie gegen Kritik völlig unempfindlich sei, worin übrigens die hervorragendsten unter den Künstlern die größte Ähnlichkeit mit ihr zeigten. Wie genau und wie leidenschaftslos zugleich er dieses Thema durchgedacht hatte, beweist seine feine Bemerkung, daß die Auflehnung gegen die Suggestion, die der Künstler ausübt, einen der feinsten Reize des ästhetischen Genusses bilde und, wie die Stöße der Kritik, unbewußt auf die Ausprägung der künstlerischen Persönlichkeit zurückwirke [1].

Redet man von Böcklins Verhältnis zu den Kunsthistorikern, so drängt sich unwillkürlich der Name des größten unter ihnen auf, der Name Jakob Burckhardts. Wie gerne vermutet und träumt man — und träumt namentlich der Kunsthistoriker — ein schönes und dauerndes Verhältnis der

[1] Maurice v. Stern im „Beiblatt der St. Petersburger Zeitung“, Mai 1901.

Zwei, das durch Alter, Abstammung, Geistesrichtung und Sinnesart ermöglicht, ja geboten schien, ein wechselweises Nehmen und Geben. Die Wirklichkeit ist, daß die anfängliche Freundschaft erkaltete und brach und daß diese beiden unversöhnt die Erde verlassen haben.

Eine so kleine Stadt wie Basel konnte zwei so überaus stark geprägte Träger ihrer Art und ihres Geistes fast gleichzeitig hervorbringen. Aber sie vermochte sie auf die Dauer in dem engen Zwinger nicht friedlich beisammen zu behalten. Für eine anhaltende Eintracht waren einige Eigenschaften der zwei Männer zu ähnlich, Eigenschaften, welche die Freundschaft überhaupt bedrohen. Beide waren eigenwillig bis zur Hartköpfigkeit, das ihnen Widerstrebende schroff ablehnend, von einem fast unbändigen Unabhängigkeitsgeist erfüllt und äußerst reizbar, Burckhardt überdies so unberechenbar, daß er sich jeden Augenblick verstimmt und verletzt abkehren konnte. Die ungeheure Subjektivität, die der eine in die Kunst, der andere in die Kunstbetrachtung gelegt hat, forderte ihr Recht natürlich auch in persönlichen Dingen.

Diese entzündlichen Elemente vermochte ein Fünkchen in Brand zu stecken.

Es ist betrübend, aber lehrreich: der alte Widerstreit zwischen Künstler und Kunstgelehrten hat die beiden entzweit. Nicht theoretische Meinungsverschiedenheiten und Erörterungen haben sie geschieden, auch nicht die für Böcklin unangenehme Wahrnehmung, daß Burckhardt zu viel verneine[1]), sondern der Wunsch des Gelehrten, dem Maler ein bißchen die Hand zu führen und ein wenig in seinem Heft zu korrigieren. Die Fresken im Treppenhaus des Basler Museums brachten sie auseinander. Burckhardt

---

[1]) A. v. Salis, Erinnerungen an Arnold Böcklin. Basler Jahrbuch 1902.

wünschte dieses und jenes anders, und Böcklin widersetzte sich, der es immer bereut hat und damals schon bereute, daß er sich durch das gewichtige Zureden des Freundes vom ursprünglichen Entwurf des Bildes „Magdalenens Trauer" hatte abbringen lassen.

Es ist selbstverständlich, daß Burckhardt die Fresken Böcklins nicht durchaus behagten und daß ihn das Verfahren des Malers, der monumentale Aufgaben wesentlich mit koloristischen Mitteln lösen wollte, etwas seltsam anmutete. Es ist ferner begreiflich, daß er als Mitglied der begutachtenden und entscheidenden Kommission nicht zu allen Teilen der von Böcklin eingereichten Entwürfe Ja und Amen sagen mochte. Im Geist verglich er ihn mit den großen Cinquecentisten und mit Rubens, und der Vergleich konnte unmöglich zu Böcklins Gunsten ausfallen.

Das Ausschlaggebende war: er hatte Muster im Kopfe. Auch dieser erlauchte Geist war nicht frei von der Erbsünde der Literarhistoriker und Kunsthistoriker und — das sei der Gerechtigkeit und Wahrheit halber hinzugesetzt — so ziemlich aller, die sich irgend um Kunst kümmern, daß er nämlich die künstlerischen Tugenden der Produktion seines Mitlebenden in einer gewissen Reproduktion großer Vorbilder suchte. Das Neue an Böcklin befremdete ihn, es war ihm mehr Fehler als Vorzug. Böcklin aber wollte den großen Vorgängern nicht ähnlich sein. Burckhardt hatte damals die Größe der Böcklinschen Begabung nicht erkannt, zu einer Zeit, wo sie schon einer ganzen Reihe von Künstlern und Laien aufgegangen war, soweit die späte Entwicklung des Meisters dies gestattete.

Nichts ist aufschlußreicher, als daß Burckhardt, nach Schicks Bericht, des Glaubens lebte, „es gebräche Böcklin immer an Ideen". Im Grunde ließ er ihn nur als Landschafter gelten. Führte er seine Zuhörer ins Museum, so wies er wohl auf einzelne Schönheiten der „Jagd der

Diana" hin. Die Figurenbilder beschwieg er. Später ging er bei solchen Anlässen wortlos an den Werken seines ehemaligen Freundes vorüber. Alte Erinnerungen mochten dem feinfühligen Manne jedes Wort schmerzlich machen.

Eine Ursache, warum er Böcklin nie völlig begriff, mag darin liegen, daß er eigentlich eher eine romanische Natur war. Luther zum Beispiel war ihm unsympathisch, und Richelieu stand ihm weit über Bismarck. Es kann auch sein, daß er sich in das schönfarbige Wesen der Böcklinschen Kunst nicht fand.

Es ist glaublich, was erzählt wird, daß Böcklin mehr als das Urteil das persönliche Benehmen Burckhardts in der Freskenfrage vergrämte. Er hatte das entschiedene und wohl in erster Linie entscheidende Fürwort des Freundes erwartet und erlebte statt dessen die laue zaudernde Haltung des Kunstrichters. Burckhardt bezauberte durch seinen eminenten Geist, aber niemals riß sein persönliches Wesen hin. Ihm fehlte die Wärme, und unversehens entschlüpfte er, wenn einer die Freundeshand zu fassen gedachte. Sein durchdringender, unabhängiger Geist trotzte innerlich dem Zeitgeist und der öffentlichen Meinung. Allein es lag in ihm etwas von der unmännlichen Behutsamkeit des Erasmus von Rotterdam, was ihm mit dem Urteil über Lebende auf den Markt zu treten verbot. Seine Art behütete ihn vor Streit, aber sie hinderte ihn auch an warmer Parteinahme. Er, der über unendlich vieles tief, ursprünglich und geistvoll zu reden wußte, er hat über Böcklin niemals einen Vortrag gehalten und anscheinend niemals eine Zeile über ihn veröffentlicht. Er hielt auch ihm gegenüber unweigerlich daran fest, nicht über Lebende zu reden und zu schreiben.

Noch etwas anderes hieß ihn vorsichtig gehen. Er traute nur dem von den Jahrhunderten erhärteten Lob und Ruhm. Als ihm jemand Gottfried Kellers Größe pries, da erwiderte er: „Ich habe schon so manchen Namen verblassen sehen."

Hier machte sich eben die elegisch-mißtrauische Stimmung des Kunstgelehrten geltend, der ungezählte Blicke geworfen hat auf die von den Fachgenossen in den geräumigen Sammelkästen aufgespießten und etikettierten Ephemeriden der Skulptur und Malerei.

Nachdem die Kunstwissenschaft, nicht zum wenigsten durch Burckhardts Verdienste, ein so stolzes Reich geworden ist, daß keiner mehr, der nicht Geist besitzt, einen ihrer Ehrenstühle erhält, möchten ihre Jünger doch etwa eingedenk sein, daß das armseligste Ackerknechtlein unter den Rezensenten zuweilen einem Künstler den größeren Dienst erweist durch irgend ein warmes Zeitungswort, als der Kunstforscher und Kunsthistoriker, der über den Toten ein schönes Buch schreibt.

Böcklin war der letzte, der seinen Freunden Besprechungen oder öffentliches Lob zugemutet hätte, und sicherlich hat er Burckhardt gegenüber keine Ausnahme gemacht. Allein die Haltung in der Freskenangelegenheit vergaß er ihm niemals, und da, wie er wenigstens glaubte und behauptete, Burckhardt auch gegen den Ankauf von „Magdalenens Trauer“ gestimmt hatte, so entstand in seiner Seele der Wahn: „Burckhardt ist meinem Aufkommen in Basel am meisten im Wege gewesen und hat mir das Leben in der Vaterstadt unmöglich gemacht.“ Das entsprach sicherlich der Wirklichkeit nicht. Aber ihm täuschte es die rastlose Phantasie vor, welche die Umrisse unangenehmer Erlebnisse und Menschen zu verschieben, zu verzerren, zu vervielfältigen und mit immer grelleren Farben zu bemalen pflegte, so daß sich der Groll mit den Jahren eher verstärkte als milderte. Als ein gemeinsamer Freund, vorsichtig ausholend, um eine Versöhnung herumredete, da schnitt ihm Böcklin das Wort ab: „Hast du etwa einen Auftrag? Dann hör nur auf! Es nützt nichts!“

Indessen beschränkte er sich auf den einen Vorwurf, daß Burckhardt sein Festwurzeln in der Heimat gehindert habe.

Man hörte sonst aus seinen spärlichen Worten die Achtung und vielleicht sogar etwas wie den Nachhall vergangener Freundschaft.

Anders liegen die Dinge beim Grafen Schack. Freundschaft hat zwischen ihm und Böcklin niemals bestanden, weshalb es keinen Sinn hat, von einem Bruch und, wie da und dort geschieht, von Versöhnung zu reden. Ihr Verhältnis war das geschäftliche zwischen Käufer und Künstler und erlosch, als der Graf aufhörte, Böcklinsche Schöpfungen zu erwerben. Er betont („Meine Gemäldesammlung", sechste Auflage, Seite 147), daß er den Maler in Rom und Basel, in Florenz und Zürich besucht habe. Aber Böcklin hat während der letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens keinen dieser Besuche erwidert. Ein Lobredner[1]) des Grafen weist auf eines seiner Gedichte aus dem Jahre 1890 hin, worin Böcklin wiederholt als Freund angeredet wird. Nur vergißt er, sich die Frage vorzulegen, ob Böcklin den Grafen je so genannt, ob er je freundschaftlich für ihn empfunden hat.

In Zürich wenigstens war er weit davon entfernt. Daran läßt sich nicht rütteln, mag er sich auch da oder dort in anderem Sinne ausgesprochen haben. Nur den Vertrautesten gegenüber verstand er sich zu ungeschminkten Äußerungen über den Grafen. Er verhehlte keineswegs, daß er innerlich mit ihm längst fertig war. Vor Gottfried Keller und anderen sagte er: „Schack hat wenig verstanden. Lenbach und Paul Heyse mußten ihm die Uhr aufziehen. Vor einem neuen Bilde versagte er. Er sah es durch den Operngucker an und ging dann schweigend weg. Nachdem ich ihm die ‚Villa am Meer' in Tempera gemalt hatte, verlangte er, weil Tempera nicht solid sei, eine andere in Öl. Die bezahlte er, aber die erste behielt er auch, ohne mir einen

---

[1]) Georg Winkler, Graf Schack und Böcklin. („Die Kunst", August und September 1902.)

roten Pfennig dafür zu bezahlen. Und ich hätte gerade damals das Geld so bitter nötig gehabt." Später erklärte er, Adolf Wilbrandt habe im Roman „Hermann Ifinger" den Vorgang ganz richtig dargestellt und in der Figur des Baron Pillnitz den Grafen treffend geschildert.

Man mag einwenden, Böcklin habe 1889 und 1890 den Grafen liebenswürdig im Atelier empfangen und ihn in den letzten Lebensjahren — nach H. A. Schmid — einen Kavalier genannt. Solche Widersprüche sind bekanntlich bei Böcklin nicht selten.

Künstler entsprechen den Vorstellungen, die man sich von ihnen macht, ziemlich selten. Noch seltener die Mäcene. Und Schack bildet keine Ausnahme von der Regel. Indessen besaß er just das, was zum erfolgreichen Sammler befähigt: das ernstliche Streben, eine Galerie von nur gediegenen Schöpfungen anzulegen, Geld und die Gnade, sich von Einsichtigen beraten zu lassen. Und noch eines zeichnete ihn aus: er kaufte Qualitäten, nicht Namen, die er allerdings mit seinen verhältnismäßig bescheidenen Mitteln nicht hätte erlangen können. Das Glück begünstigte, wie er übrigens selbst bekennt, seine Unternehmung in seltener Weise. Denn in seine Sammelanfänge fiel der Aufstieg des Dreigestirns Böcklin, Feuerbach, Lenbach. Ferner kam es ihm zu gute, daß Deutschland damals verhältnismäßig noch wenig wohlhabend und das Bilderkaufen nicht eben Mode war. Allein es ist und bleibt sein großes und unantastbares Verdienst, daß er dem jungen Lenbach Aufträge erteilte und Jahre hindurch Feuerbach und Böcklin über Wasser hielt, indem er ihre Bilder zu einer Zeit erwarb, wo noch wenige danach Lust verspürten. Es mag bedauerlich sein, liegt aber in Böcklins Sensibilität begründet, daß ihm das Wohltätige im Wesen des Mäcens weniger in Erinnerung blieb als ein einzelner unliebsamer Vorfall.

Als Böcklins Ruhm stieg, machten sich literarische Be-

trachter und Ausleger emsig hinter seine Werke her und schoben ihm hundert Dinge unter, an die er im Traume nicht gedacht hatte. Das nahm er gelassen wie alles Literarische, was nicht just seine Existenz berührte. Übrigens lag es in seiner Art, gegen Freundlichkeiten der Presse sich freundlich zu verhalten. Anläßlich seiner durch die Versuche mit seinem Luftschiff herbeigeführten Anwesenheit in Berlin brachten einige Zeitungen ehrende Erwähnungen seiner Person: vor der Abreise sprach er auf den betreffenden Redaktionen vor und gab seine Karte ab.

In Zürich gehörten unter seinen näheren Verkehr mehrere Redakteure der „Neuen Zürcher Zeitung". Und einmal schrieb er selbst in dieses Blatt und mengte sich ein bißchen unter die Kritiker, um sich für Freund Koller zu wehren. Er ließ nämlich der Redaktion folgendes Brieflein zugehen[1]):

„Wer in der Ausstellung auf dem Künstlergut das neueste Bild ‚Mittagsruhe' von unserem Meister R. Koller gesehen hat, muß sich gestehen, daß dieses Werk seine früheren dort befindlichen an Einheit und Klarheit der Darstellung weit übertrifft. Es ist ein gewaltiges Meisterwerk, das nur ein Mann leisten konnte, welcher, schon von der Natur reich begabt, sein ganzes Leben der Vervollkommnung in der Kunst gewidmet und seinen Sinn für das Große immer mehr entwickelt hat.

„Es muß daher jeden Bewunderer dieses Werks höchst befremden, daß es bis heute noch nicht für die Kunstsammlung erworben worden ist. Dieses hätte sofort geschehen sollen. Die Aufgabe des Vorstandes der Künstlergesellschaft ist doch zweifellos, gute Kunstwerke anzuschaffen, wenn solche zu haben sind. Worauf wartet er nun? Sollen etwa die

[1]) In der „Neuen Zürcher Zeitung" 26. November 1886 abgedruckt mit einer mildernden Vorbemerkung der Redaktion und ohne Böcklins Namen.

Mittel gespart werden, um sich wieder mit einem Vautier oder ähnlichem zu blamieren?

25. November 1886. A. Böcklin."

Diese Zeilen sind vermutlich die ersten und letzten, die Böcklin in Kunstsachen jemals an die Öffentlichkeit gelangen ließ. Ersichtlich hatte sie ihm der Unmut eingegeben, der Unmut über gewisse Elemente der „Zürcher Künstlergesellschaft". Obgleich — oder vermutlich gerade weil — die Laien darin überwogen, fiel Böcklins Wort wenig ins Gewicht, so daß er eben in dem einen Falle, da er dem Landfrieden nicht traute, zur Feder griff, um vorzubauen und einen Druck auszuüben. Es geschah mit Erfolg, die „Mittagsruhe" wurde erworben.

Übrigens setzten die frischeren und einsichtigeren Elemente der Gesellschaft wenige Jahre später eine Revolution ins Werk, schnitten den alten Zopf ab und gründeten die „Zürcher Kunstgesellschaft", die heute noch floriert.

Weit widriger und von gröberem Kaliber war, was Böcklin im Schoße der „Eidgenössischen Kunstkommission" zustieß.

Einige Künstler, voran der Maler Frank Buchser, hatten Bundesrat Schenk für den Gedanken erwärmt, durch Ausrichtung von Subventionen und so weiter die heimische Kunst von Staats wegen zu unterstützen. Schenks Kollegen wurden für den Plan gewonnen, und so bestellte man eine eidgenössische Kunstkommission, der die Aufgabe zufiel, die Sache in gute Wege zu leiten. Da Böcklins Freund Emil Rothpletz zu ihrem Präsidenten erwählt worden war, so lag es auf der Hand, daß auch an den Meister in Hottingen die Anfrage erging, ob er die Wahl zum Mitglied dieser Kommission anzunehmen gesonnen wäre. Er bejahte unter der Voraussetzung der „vorliegenden Zusammensetzung der Mitglieder" (13. Juni 1888).

Während er, nach dem Protokoll zu schließen, in der

ersten Sitzung (August 1888) sich schweigend verhielt, legte er in der zweiten, im Oktober des nämlichen Jahres, als es sich um die Beratung der von einer Spezialkommission aufgestellten Entwürfe eines Reglementes für die schweizerische nationale Kunstausstellung handelte, den Finger auf einen wunden Fleck. Er stellte nämlich — zweifelsohne durch Rothpletz veranlaßt, der als Präsident den Schritt nicht wohl selbst tun konnte — den Antrag, daß „Mitglieder der Kunstkommission, welche Gemälde zum Verkaufe ausgestellt haben, bei der Auswahl solcher zum Ankauf überhaupt nicht funktionieren dürfen". Er unterlag, obgleich es ihm nicht an Unterstützung mangelte. Man beschloß bloß, daß sich die betreffenden Mitglieder „bei der Entscheidung der Abstimmung über ihre Werke zu enthalten haben". Böcklin schwieg und ließ die Sache auf sich beruhen. Er war kein Kämpfer.

In einer der nächsten Sitzungen erreichte er, daß unter die vorgesehenen Preisaufgaben auch zwei Kartons für zwei Bogenfelder der Aula des Polytechnikums in Zürich aufgenommen wurden, allerdings ohne die Verpflichtung des Staates, sie auch auszuführen. Dann verstummte er. Der siebenten Sitzung (23. Mai 1890) blieb er ohne Entschuldigung fern. Zwei Tage später, also am 25. Mai, richtete er an Emil Rothpletz folgendes Schreiben, dessen wohlbemessene Fassung er jedenfalls mit dem Adressaten vereinbart hatte:

„Herrn Oberst Rothpletz, Präsident der
schweizerischen Kunstkommission.

Hochgeehrter Herr Präsident!

Die Entscheidungen der Jury in der nationalen Kunstausstellung in Bern sind großenteils nicht nach Vorschrift des Reglements, wonach nur hervorragende Kunstwerke angekauft werden sollen, folglich nicht gemäß der Absicht des hohen Bundesrates, die Kunst in der Schweiz zu heben, ausgefallen.

Ursache davon waren teils Mangel an künstlerischem Verständnis bei mehreren Jurymitgliedern, teils persönliche, landsmannschaftliche oder Parteirücksichten.

In Anbetracht, daß die Gesinnung der Jury auch in der Kunstkommission die herrschende ist und daß ich meine, wenigstens mir persönlich, kostbare Zeit nutzlos verschwende, indem ich den Sitzungen der Kunstkommission beiwohne, bitte ich Sie, hochverehrter Herr Präsident, mich womöglich aus der Liste der Mitglieder zu streichen oder als eines der ersten zum Austritt gelangenden Mitglieder zu bezeichnen."

Fruchtlos bemühte sich Bundesrat Schenk, den Künstler umzustimmen. Dieser erwiderte am 16. September 1890, ihm sei „aus schon angeführten Gründen ein fernerer Verkehr mit dieser schweizerischen Kunstkommission unmöglich".

Zugleich mit ihm waren Rothpletz und der Bildhauer Eugen Robert Dorer ausgetreten, der Schöpfer des schönen „Dreimännerschwurs". Auch er weigerte sich, seine Demission rückgängig zu machen. Er hatte, als er seine Entlassung einreichte, in dem an das Präsidium der Kunstkommission gerichteten Briefe die schärfsten Worte nicht gespart.

Diesen herben wohlangebrachten Worten folgten bald ähnliche vor der Öffentlichkeit. Ein geharnischter Artikel der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 22. März 1891 — er war nicht gezeichnet, stammte aber aus der Feder des Redakteurs Albert Fleiner — stellte die bedenklichen Machenschaften der Jurymehrheit an den Pranger.

Der angeschuldigte Ausschuß, bestehend aus Mitgliedern der eidgenössischen Kunstkommission und aus eigens für die schweizerische Ausstellung des Jahres 1890 berufenen Experten, wußte sich nicht anders zu helfen als durch ein Rundschreiben, das der „Neuen Zürcher Zeitung" zum Abdruck zugesandt und von ihr am 26. April 1891 wiedergegeben wurde. Der Ausschuß erklärte die gegen ihn erhobenen Behauptungen, „welche einen schweren Angriff auf

die Ehrenhaftigkeit der Mitglieder enthalten, als absolut falsch". Die Redaktion, das heißt Albert Fleiner, blieb die Antwort nicht schuldig: er betonte, das Rundschreiben enthalte lediglich nichtssagende Redensarten, widerlege keine einzige der vorgebrachten Tatsachen und sei Rothpletz, Böcklin und Dorer nicht vorgelegt worden, weil der Präsident wohl gewußt habe, daß sie es niemals unterschreiben würden. Er verharrte dabei, und darin gipfelte die eigentliche Anklage, daß im Kunstausschuß die Innerschweizer und die Welschen eine Art Kartell geschlossen und sich gegenseitig ihre Bilder abgekauft hätten, und zwar für hohe Preise, daß also diese Aussteller nichts anderes als Käufer aus der Bundestasche und in eigener Sache Richter gewesen seien. Das alles mit erdrückenden Belegen, an denen sich nicht rütteln ließ.

War also Böcklin mit seinem Antrag, zu dem ihn die Voraussicht eines derartigen Handels veranlaßt hatte, in der Kunstkommission gescheitert, so wurde ihm nun doch wenigstens die Genugtuung, das schäbige Verfahren aufgedeckt zu sehen, so daß die Hoffnung nicht fehlte, es möchte ähnlichen Vorkommnissen für die Zukunft der Riegel geschoben sein.

Dieser Hoffnung durfte man sich umso eher hingeben, als Bundesrat Schenk und mehrere Mitglieder — ausdrücklich sei der Genfer de Saussure genannt — völlig uneigennützig gehandelt und sich von jedem Mißbrauch ferngehalten hatten. Es war eben hier gegangen, wie es bei staatlicher Kunstunterstützung gelegentlich gehen kann und wie es Carl Spitteler einmal formuliert hat: „Was man den Amseln streut, das fressen die Spatzen."

Vermutlich angeregt durch eine Schrift[1]) von Emil Rothpletz und nach mehrfachem Meinungsaustausch mit ihm, unter-

---

[1]) „Die Organisation der Kunstpflege. Betrachtungen nach Schluß der Nationalen Kunstausstellung der Schweiz." Zürich 1890.

breiteten Zürcher Künstler und Kunstfreunde dem Bundesrat Vorschläge, die eine zweckwidrige und unwürdige Verwendung der Bundessubvention verunmöglichen oder doch erschweren und vor allem dem in Kunstfragen berufenen Verein das gebührende Gewicht verschaffen sollten. „Wie den schweizerischen Kunstverein möchten wir auch gerne die vorhandene Organisation der ausübenden Künstler, den „Verein der schweizerischen Maler, Bildhauer und Architekten", in geeigneter Weise bei der zu organisierenden Kunstpflege beteiligen und ihm für die Besetzung der Jury einen überwiegenden Einfluß gestatten."

Diese von Koller, Guyer-Freuler, Böcklin, C. Brun und F. O. Pestalozzi unterzeichnete Eingabe war von drei gleichfalls gedruckten Entwürfen begleitet: 1. Abgeänderter Bundesbeschluß. 2. Abgeänderte Vollziehungsverordnung. 3. Abgeänderte Statuten des schweizerischen Kunstvereins.

Der Paragraph sechs der „Vollziehungsverordnung zum Bundesbeschluß betreffend die Förderung und Hebung der Kunst in der Schweiz" lautete: „Für die Begutachtung von Kunstwerken und künstlerischen Entwürfen wird der Kunstkommission eine Jury von fünfzehn Mitgliedern mit dreijähriger Amtsdauer und nachheriger Wiederwählbarkeit beigeordnet. Die Mitglieder der eidgenössischen Kunstkommission sind von Amts wegen Mitglieder der Jury, und der Präsident der Kommission leitet ihre Beratungen. Die übrigen acht Mitglieder werden vom Bundesrat nach einem zweifachen Vorschlag des ‚Vereins schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten' gewählt. Acht Mitglieder der Gesamtjury sollen ausübende Künstler sein, und es ist darauf Bedacht zu nehmen, daß sowohl die verschiedenen Landesgegenden, als auch die Hauptzweige der bildenden Kunst in der Jury vertreten seien."

Diese Entwürfe überwies das Departement des Innern am 12. März 1891 dem Präsidium der schweizerischen Kunst-

kommission zur Begutachtung. Erst zehn Monate später erfolgte ein Bescheid[1]), und zwar ein ablehnender. Die schweizerische Kunstkommission fand nämlich, der Zeitpunkt sei noch nicht gekommen, sich ernstlich mit den Schlüssen der Petition zu befassen; es sei wenigstens abzuwarten, welches Ergebnis die nächste nationale Kunstausstellung zu Tage fördern werde. Da sich das Departement des Innern dieser „abwartenden Haltung" der Kunstkommission anschloß, so waren die Anregungen der Unterzeichner begraben.

Der Wunsch, der schweizerischen Kunst die Wohltat der Staatshilfe angedeihen zu lassen, zeitigte auch den Gedanken einer eidgenössischen Kunstakademie. Es wurde dieserhalb Umfrage gehalten bei Vereinen und einzelnen Künstlern. Nachdem auch Rudolf Koller in seiner damaligen Eigenschaft als Vorsitzender des „Vereins schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten" eine diesbezügliche Anfrage erhalten hatte, zog er zur Beantwortung Böcklin und Kißling zu. Die drei setzten sich im Kollerschen Atelier zusammen und formulierten um die Wette ein ablehnendes Antwortschreiben, zu dem bald dieser bald jener einen Satz beisteuerte. Böcklin nannte es den Dreimännerbrief. Er scheint nirgends mehr bei den Akten zu liegen.

---

[1]) Bei den Akten liegender Antwortentwurf des Departements des Innern, datiert 14. Januar 1892.

Unter den Zürcher Freunden

Während der sieben Zürcher Jahre vollendete Böcklin an die vierzig Bilder, von denen er nur zwei oder drei angefangen von Florenz mitgebracht hatte. Diese Schöpfungen, an Zahl das Werk mehr als eines langlebigen Meisters übertreffend, sind nicht die Früchte eines angespannten und aufreibenden Fleißes. Vor zehn Uhr tauchte er kaum einen Pinsel in die Farbe, und so um die Fünf legte er gewöhnlich die Palette aus der Hand, so daß seine Tagesarbeit durchschnittlich höchstens sieben Stunden betrug. Das Mittagessen zu Hause und der Gang hin und her unterbrachen sie.

Er wohnte mit seiner zahlreichen Familie anfänglich im ersten Stockwerk des Hauses Nr. 30 der Hottingerstraße, dann mietete er das Einfamilienhaus „zur Eidmatte" an der Forchstraße, das er mit den Seinigen ausschließlich bewohnte. Von drei Seiten durch grüne Wiesen eingeschlossen, sah es mit dem blaßrot angestrichenen Waschhaus auf der Rückseite, namentlich in der Dämmerung, fast wie eine Partie eines früheren Bildes des Meisters aus. Er fühlte sich hier behaglich. Die etwas düsteren und nicht eben hohen Räume erhellte er durch lebhafte Teppiche, womit er nicht nur Fußböden, sondern auch Wände schmückte. In einem Zimmer des ersten Stockes sah man ein paar Prachtstücke von Seemuscheln und einige Familiengemälde, nämlich das Bild seiner Frau aus jungen Jahren und eine Kopie seines Selbstbildnisses mit der Säule, sowie ein Porträt des im Sommer 1868 verunglückten Töchterchens Lucia. Außer diesen Bildnissen deutete nichts auf ein Malerheim.

Das Haus, jetzt mit der einen Schmalseite an eine steile Mietkaserne angeklebt, stand damals noch frei. Das ganze Quartier war noch stiller, ländlicher, idyllischer, der Verkehr geringer, noch lärmte kein Tram durch die Straße. An Sonntagen oder nach der Arbeit setzte sich Böcklin gerne mit einem Buch in den Garten. Verscheuchte ihn gelegentlich etwas, so war es nicht der Gassenlärm, sondern der Nachbar Landwirt, der seinen Jauchewagen siegreich ins Feld führte.

Klopfte man während der Arbeitszeit unangemeldet oder unverabredetermaßen an die Ateliertür, so traf man's Böcklin selten zu Dank, da man ihm außer der Zeit leicht auch die Stimmung verdarb. Manchmal währte es geraume Weile, bevor er öffnete, und man konnte seinem Gesicht ablesen, wenigstens wenn man fremd war, daß man nicht eben willkommen kam. Zuweilen soll ein Einlaßbegehrender nichts vernommen haben als das Gekläff des Spitzhundes Füchsli.

An Sonntagen pflegte der Meister zu feiern und nicht selten während der Woche einen halben oder ganzen Tag an einen Ausflug zu rücken. An schönen Nachmittagen brach er die Arbeit wohl einmal früher als gewöhnlich ab, um sich, meist von einem Freunde begleitet, im Freien zu ergehen.

Zwar die Albiskette, die wie eine Reihe grüngewandeter Krieger den strahlenden Gezelten des Hochlandes zustrebt, fand er langweilig. Aber ihn lockte und freute der Kai und so manches Idyll aus der näheren und ferneren Umgebung Zürichs: der Mönchhof, die Trichterhauser Mühle, das Kloster Fahr mit Umgelände und vor allem die bewaldeten Bachtobel des Zürichberges, von dessen Höhen man See und Stadt und nordwärts den blauen Schmelz der ennetrheinischen Gebirge sieht. Mit Vorliebe stieg er diese träumerischen Waldschluchten hinauf, in die überall Heimstätten und Seebläue heraufwinken.

Die Schnee- und Eisberge, die von Zürich aus so rasch zu erreichen sind und deren Häupter überm obern Seeende

aufragen, zogen ihn wenig an. Er erzählte, daß er in seiner Jugend bis zu ihren Füßen gelangt war. Doch jetzt gewannen sie ihm nichts mehr ab. „Die Erde," sagte er, „ist nur da schön, wo sie bebaut und bevölkert ist. Sie hat keinen Reiz mehr für mich, wo sie nichts Lebendes mehr hervorbringt und ernährt."

Was er bewunderte, das waren die Färbungen und Beleuchtungen der Zürcher Landschaft, namentlich des Sees. Ähnliches erklärte er nur am Golf von Neapel gesehen zu haben. Es mag eine Folge seiner Anlage und Kräfte gewesen sein, daß sein Kolorit seit seinem sechzigsten Jahre ungefähr, also seit seiner Übersiedlung nach Zürich, stetig tiefer, leuchtender und lockerer wurde. Aber sicher haben die schimmernden Lüfte der alten Seestadt hier mitgeholfen, wenn nicht geradezu das Beste getan.

Zürich hat in Böcklins Schöpfungen noch andere Spuren hinterlassen. Albert Welti sagt[1]: „In der Nähe seines Ateliers, in den Bachtobeln, die vom Zürich- und Adlisberg herabkommen, habe ich oft Motive erkannt, in seinen Bildern, die unmittelbar durch seinen Geist hindurch Gestalt angenommen haben, auf dem ‚Heimgekehrten' und anderswo." In der Tat erkennt der erste Blick in der „Heimkehr" den „Stöckentobel" bei der sogenannten Schleife, die von einzelnen Bauernhäusern besetzten Hügelzüge links und rechts, das Haus in der Tiefe, den von der Steinmauer eingedämmten Weiher und so weiter. Als ein Bekannter die Frage aufwarf, wie Böcklin nur auf den Gedanken zum „Centauren in der Dorfschmiede" kam, erwiderte er: „Ich dachte mir, wie es wäre, wenn jetzt plötzlich ein Centaur über die Hirslander Matten dahergesprengt käme." Allein das Bild spiegelt sicherlich auch ein Stück Wirklichkeit. Draußen in Hirslanden nämlich, da, wo die Freie Straße endet, steht noch jetzt eine

[1] A. a. O.

kleine Landschmiede, in der es heute noch hämmert und sprüht wie vor dreissig Jahren. Hundertmal ist Böcklin auf seinen Spaziergängen hier vorbeigekommen, und vermutlich spendete eben diese Dorfschmiede den ersten Keim zum Bilde oder wuchs an den ursprünglichen Gedanken derart an, daß erst dadurch die Erfindung ihr originelles Gesicht erhielt.

Wie Lasius [1]) berichtet, schossen drei Eindrücke zur „Gartenlaube" zusammen: aus dem Frühlingsboden dringende Tulpen und Hyazinthen, ein die Frühlingsluft einsaugender Genesender und ein umgrüntes Schattenläubchen nahe dem Atelier.

Eines Sonntags begab sich Böcklin mit Gottfried Keller auf den Ütliberg, um das Nebelmeer zu sehen. Am folgenden Morgen erzählte er Albert Welti begeistert davon. Er verwendete das Phänomen auf dem Entwurf zur Bundesmedaille und auf dem danach geschaffenen Bilde „Die Freiheit".

Die zauberhafte Mondflußlandschaft der „Nacht" mag er vielleicht dem Limmattal unterhalb Zürich abgelauscht haben.

Zur Genesis von „Vita somnium breve" berichtet Lasius [2]): „Beim Wandbrunnen vor der Waschküche (hinterm Haus zur Eidmatte), wo das Wasser aus einem grotesken Kopfe rieselt, stand der Meister oft beobachtend still, zumal in der Zeit, da er das farbensprühende Bild der vier Lebensalter ‚Vita somnium breve' malte. Böcklin malte das Bild, als er Großvater war. Wie tief war seine Freude über den kleinen Enkel! Er spielte oft mit ihm. Als das Bild der vier Lebensalter im Werden war, spielte das Söhnchen Bruckmanns oft im Grase."

Eine eigene Bewandtnis hat es mit der Entstehung von „Armut und Sorge". Eines Abends saßen Böcklin und Koller

---

[1]) Otto Lasius, Arnold Böcklin, 1903, S. 39, 40.

[2]) Lasius a. a. O. S. 37.

in dem Weinhause zur „Walliserhalle", als ein Mann und eine Frau eintraten, ein Ehepaar, wie nachher erfragt wurde. Sofort verstummte Böcklin und heftete seine Blicke unverwandt auf die Frau, die sich übrigens nicht beobachtet wußte. Das Gespräch stockte völlig, so lange sie da war. Denn Koller, der die Eigenheit seines Freundes schon kannte, machte keinen Versuch, es wieder in Gang zu bringen. Es waren die Augen der Frau, die Böcklin fesselten. Nach seiner eigenen Angabe hat sie die „Sorge".

Einsam oder begleitet, Böcklin dehnte seine Spaziergänge selten weit aus, da er bei aller Rüstigkeit doch ein schwerer Mann war, dem das Aufwärtsgehen lästig fiel. Sondern er steuerte nach bemessener Frist gewöhnlich einem Wirtshause zu, wo klares Rebenblut oder kühles Bier floß.

Suchte er das Alleinsein, um ein Leid zu verwinden oder einen neuen Einfall zu Faden zu schlagen, so wanderte er gelegentlich nach irgend einer menschenleeren Kneipe. Freilich konnte es dann etwa geschehen, daß ihm der Wirt einen Strich durch die Rechnung machte, indem er sich gesprächig zu dem Brütenden setzte, der sich doch ersichtlich langweilte.

Die Abende verlebte Böcklin meistens unter den Freunden, zuweilen als ihr Gast, viel häufiger jedoch im Wirtshaus. Als er sich in Zürich niederließ, war ihm die Stadt keine fremde und beherbergte ihm mehr als einen Vertrauten.

Da stand voran Rudolf Koller. Mit ihm ging der Verkehr weiter, als ob sie sich seit den Pariser Zeiten wöchentlich gesehen hätten. Alle acht bis vierzehn Tage besuchte Koller das Atelier des Freundes, und dieser hielt so ziemlich Gegenrecht. Auch trafen sie sich in der Dienstagsgesellschaft, im Künstlergütchen und sonst beim Wein.

Unter die alten Freunde zählte auch Emil Rothpletz, Oberst und Professor der Kriegswissenschaften am eidgenössi-

schen Polytechnikum. Vermutlich schlossen sie Bekanntschaft in den sechziger Jahren zu München, wohin Rothpletz sich begeben hatte, um, nachdem er als Jurist und Militär dem Heimatkanton Aargau und der Schweiz schon ansehnliche Dienste geleistet, seinen Maldilettantismus ein bißchen zu untermauern. In seiner Zürcher Wohnung verbrachte Böcklin manchen Sonntagnachmittag. So gegen drei Uhr pflegte er mit seiner Frau anzurücken. Nach einer Herzstärkung unternahmen die Herren gewöhnlich, während die Frauen daheim verharrten, einen Spaziergang und kehrten dann zum Nachtessen zurück, dem meist eine bis gegen Mitternacht sich erstreckende Unterhaltung folgte, der es nicht an Nahrung mangelte. Rothpletz war ein liebenswürdiger und vielseitig gebildeter Mann, trefflicher Militärschriftsteller, sehr belesen und besonders ein feiner Kunstkenner, der eine ausgesuchte Galerie zusammenbrachte und zu Anfang der siebziger Jahre in Aarau nicht ohne Widerstand den Ankauf der „Muse des Anakreon“ für die öffentliche Sammlung durchsetzte.

Zum alten Umgang gewann Böcklin bald neuen. Namentlich dem Ingenieur August Waldner, dem Redaktor Jakob Börlin und dem Architekten Professor Albert Müller trat er nahe und fand sich bald in einem Zirkel von verständnisvollen Verehrern heimisch. Damals nämlich, das heißt als er von Florenz herkam, gab es in Zürich einen geschlossenen Gesellschaftskreis von Künstlern und kunstsinnigen Leuten, die ihn mit offenen Armen empfingen und wo er sich auch gleich heimisch fühlte. Es war die Dienstagsgesellschaft, so genannt wegen des Zusammenkunftstages und bestehend aus dem Ehepaar Koller, dem Bildhauer R. Kißling, dem Architekten Professor F. Bluntschli und seiner Frau, den Architekten Albert Müller und Gustav Gull mit Frau, dem Bildhauer Regl, dem Journalisten Albert Fleiner und anderen mehr. Erst vereinigte man sich, gewöhnlich zum gemeinsamen Nacht-

essen, im Restaurant zur „Kronenhalle", später in der „Meise" und, nachdem in diesem schönen Zunfthaus nicht mehr gewirtet wurde, im Hôtel Baur en ville und dann im Zunfthaus zur „Wage". Meistens begab man sich noch für ein Stündchen zum Bier, ehe man den Heimweg antrat.

Wunsch und Zufall führten Böcklin natürlich noch manchen Mann zu, und er selbst hat mehr als einen, der seinen Weg kreuzte, festgehalten. Aber im allgemeinen verlangte ihn nicht nach neuen Gesichtern. Eine Persönlichkeit jedoch gab es in Zürich, auf deren Bekanntschaft und Umgang er spannte. Das war Gottfried Keller.

Vor ihrem persönlichen Zusammentreffen trugen sich die beiden nicht die nämliche Schätzung entgegen. Böcklin war durchdrungen von der Größe des Mannes, der den „Grünen Heinrich" und die „Seldwyler" verfaßt hatte, während Keller zwar mit Respekt, doch auch mit einer gewissen Unsicherheit auf den Maler blickte, ohne einen rechten Begriff von seiner Bedeutung. Er hatte außer den Werken in der Schackgalerie von Böcklin wenig gesehen, war aus der neueren Malerei und ihrer Entwicklung heraus, schon weil man davon in Zürich nicht viel zu sehen bekam, und steckte noch ordentlich in den Erinnerungen und Anschauungen eines Münchener Landschafters von Anno dazumal. Kaulbach zum Beispiel galt ihm immer noch als ein hervorragender Künstler, an den er nicht rühren ließ. Als ich ihm Anton Springers Ansicht vortrug, daß Ludwig Richter wohl der bedeutendere von den beiden sei, da braunte er nicht übel auf: „Was? der Kaulbach hat Gedanken und schöne große Linien! Aber der Richter macht nichts als Füdlebüble!" Im Sommer 1877, bald nach unserer Bekanntschaft, kamen wir auf Böcklin zu reden. Es machte mir einen heute noch unverblaßten verblüffenden Eindruck, daß der Dichter meine Begeisterung für den Maler nicht teilte. „Allegorien und Gedankenbilder, wie er sie malt," sagte er, „haben andere auch schon gemalt.

Aber er malt sie mit mehr Farbe und mit mehr Kraft. Zum Beispiel auf einem Bilde in München reitet der Tod auf einem kräftigen Hagelshengst daher." Ein unanfechtbares Zeugnis für seine anfänglich nur bedingte Würdigung Böcklins enthält der kleine Aufsatz „Ein bescheidenes Kunstreischen"[1]), wo es heißt:

„Unverhofft standen wir vor einem neuen Bilde Arnold Böcklins, des Basler Mitbürgers Ernst Stückelbergs, von dem wir eben kamen. Kein merkwürdigerer Gegensatz hätte unser warten können. Dort ein Kreis historischer Kompositionen, das Ergebnis ganzer Entwicklungsreihen und kombinierter Arbeit; hier eine schimmernde Seifenblase der Phantasie, die vor unseren Augen in das Element zu zerfließen droht, aus welchem sie sich gebildet hat. Es ist wieder eine von Böcklins Tritonenfamilien, die wir in ihrem Stillleben überraschen, ohne daß sie sich stören lassen. Aus den hochgehenden Meereswellen, unter den jagenden Sturmwolken hebt eine Klippe ihren Rücken gerade so viel hervor, daß die Leutchen darauf Platz finden. Der Triton sitzt aufrecht, dunkel und schattig und läßt auf dem in die Luft gestreckten Bein das Junge reiten, das aus vollem Leibe lacht. Neben ihm liegt die Frau in völligem Müßigsein auf dem Rücken. Mit menschlichen Beinen begabt statt den Fischschwänzen, in modische Kleider gesteckt und nach Paris versetzt, würde die bildschöne Person bald im eigenen Wagen fahren; hier hat sie nichts zu tun, als eines der reizenden und geheimnisvollen Farbenepigramme Böcklins darzustellen. Denn wo der „schlohweiße" Menschenkörper in den Fisch übergeht, trifft ein durchbrechender Sonnenstrahl die Fischhaut, daß diese im schönsten Schmelze beglänzter Perlmutterfarben irisiert. Sowie dieser Sonnenblick hinter die Wolken

---

[1]) Gottfried Kellers nachgelassene Schriften und Dichtungen, herausgegeben von J. Bächtold. Berlin 1893, S. 23.

tritt, wird das Märchen wieder im Wellenschaum vergehen, aus dem es gestiegen.

„Es heißt, daß Böcklin nur einmal in seiner Jugend zahlreiche und sorgfältige Studien nach der Natur gemalt habe und seither sich mit Spazierengehen und Anschauen begnüge. In diesem Falle ist die Kraft, die man Phantasie nennt, zugleich die Schatzmeisterin, Ergänzerin und Neuhervorbringerin, und mit dem Gedicht des Gegenstandes ist auch schon das Licht- und Farbenproblem und die Logik der Ausführung gegeben."

Damals sah Keller in Luzern auch Böcklins „Landschaft mit maurischen Reitern". Sie machte ihm keinen Eindruck, wie sich Rudolf Koller deutlich entsinnt. Aus diesem Grunde wohl beschweigt er sie in dem Aufsätzchen.

Bezeichnend ist eine spätere Äußerung, die er gegenüber einem zufällig mit ihm vor dem Bilde „Frühlingserwachen" im Künstlergütchen zu Zürich zusammentreffenden Bekannten tat. Dieser hielt sich über die auffallende Länge der weiblichen Figuren auf. „Ja," meinte Keller, „das kommt von seiner Originalitätssucht."

Kurz und gut, der Altstaatsschreiber von Zürich besaß, ehe er ihn kennen lernte, von Böcklins künstlerischen Vorzügen keine zureichende und von seinen menschlichen kaum irgend eine Vorstellung. Die letztere konnte er auch schwerlich haben, ließ sich's auch nicht träumen, daß der Unbekannte einst in seinen Gesichtskreis treten und ihm nahe rücken würde.

Als der Jüngere und besonders als der stärker nach persönlicher Berührung Verlangende unternahm Böcklin den ersten Schritt und stellte sich an einem Sommerabend 1885 auf der „Meise" ein, wo er ziemlich sicher war, den Gesuchten zu finden.

Diesen freute es aufrichtig, den Maler von Angesicht zu sehen, und sie behagten sich von Stund an. Einige weitere

Begegnungen und etliche Besuche im Atelier öffneten dem Dichter die Augen über den stolzen Seelenfang, den er, einigermaßen ahnungslos, getan. Der Mensch nahm ihn ein, der Maler erfüllte ihn mit Bewunderung. Dankbar pries jetzt er die Fügung, die ihm den lange gehegten Wunsch nach dem Umgang mit einem wahrhaft schöpferischen Künstler erfüllte und ihm dadurch den Lebensabend erhellte.

Was den Verkehr kräftigte und bald zu einem fast täglichen Bedürfnis beider gestaltete, das war der Respekt. Es lebte auf Erden kein Künstler irgend welcher Art, vor dem Böcklins Kritik halt machte und vor dem er in Ehrerbietung den Hut gezogen hätte. Nur eine Ausnahme gab es, eben Gottfried Keller, auf dessen Schöpfergaben er so gewaltige Stücke hielt, daß er mehrmals die merkwürdige Behauptung aufstellte, Keller würde, wenn ihm die äußeren Umstände die Erlernung des Technischen gestattet hätten, ebenso groß als Maler wie als Dichter geworden sein. Anderseits hat auch Keller trotz seiner ausgesprochenen und wohltuenden Neigung, anzuerkennen, keinen andern Lebenden so sehr bewundert wie Böcklin.

Indessen mangelte ein Beträchtliches zur Gleichstellung des Umganges der beiden. Der herbe Meister Gottfried konnte seinen Freunden Treue halten und Dankbarkeit erweisen, aber nachgeben, sich anlehnen, das kleinste Stück seiner Unabhängigkeit fahren lassen, das konnte er nicht, als alter Mann erst recht nicht. Böcklin, liebenswürdiger, konzilianter, weniger spröd, an Jahren und sonst in allem jünger, bequemte sich und schmiegte sich an, nicht mit Berechnung oder Überwindung, sondern dem Herzenstrieb folgend, so daß Gottfried Keller über ihn eine Art Tyrannis übte, ohne es zu wollen, ohne es zu wissen.

Vornehmlich die Verehrung für Kellers Charakter war es, die Böcklin das sich Fügen und sich Gedulden erleichterte. Durch das Wettergewölk eines zuweilen rauhen und rasch

umschlagenden Gebarens sah er die goldenen Elemente, die jeden Augenblick selbst im Kleinsten ihre seltenen Kräfte spielen ließen. Denn so stachelig und jäh Meister Gottfried zuweilen sein konnte, er war eine feine Natur und von einer sittlichen Größe, die nicht leicht ihresgleichen findet. Böcklin war angenehmer, aber weniger geschlossen und sicher. Er schätzte am Dichter gerade das, was ihm selber einigermaßen fehlte.

Wie ein Sohn oder jüngerer Bruder handelte Böcklin an dem älteren Freund. Er bewog ihn zu häufigerem Ausgehen und, für seine Gesundheit besorgt, holte er ihn zu Spaziergängen ab, die freilich wegen des Dichters Schwerfälligkeit nur die bescheidenste Ausdehnung erreichten, im gemächlichsten Tempo abgeschritten wurden und fast ausnahmslos in ein Wirtshaus mündeten. Waren die beiden hier angelangt, so konnte es etwa geschehen, daß Böcklin den Arm ausstreckte, mit Daumen und Zeigefinger dem Dichter den großen, weichen, schwarzen Filzhut, den er vorn oben anfaßte, vom Kopfe abhob, ihm Stock oder Schirm ins Gestell stellte und ihn vorsichtig aus dem Überzieher schälte. Doch sah er sich mit solchen Gefälligkeiten klüglich vor, je nach dem dichterlichen Launenwetterglas. Man war nie sicher, wann man mit irgend einer kleinen Freundlichkeit Gottfried Kellers reizbare Selbstherrlichkeit in Aufruhr brachte. Mancher verdroß ihn, der ihm für die eben abgeschnittene Zigarre das bereits in Brand gesteckte Streichholz bereit hielt. Und ließ man ihm, wie ihn dünkte, auffällig den gebührenden Vortritt, so lohnte er wohl etwa mit dem Dank, das seien die Ehren eines alten Esels.

Rückte nun einer mit gespitzten Ohren oder gar mit heimlich gespitztem Bleistift am Tische näher, um etwas Bedeutsames oder wenigstens Interessantes zu erhaschen, so kam er selten auf seine Rechnung. Denn die beiden saßen oftmals da wie Goethe und der Kunstmeyer. Sie schwiegen

sich nämlich meistens behaglich an, nur daß sie dazu mächtig rauchten. Jemand, der häufig dabei war, äußerte: „Der eine zog an seiner Zigarre und der andere zog an seiner, aber eine Viertelstunde lang tat keiner von ihnen den Mund auf.“ Geriet die Rede in Fluß, so ging es doch selten lebendig und hoch her. Das Erlesenste haben die beiden gewiß unter vier Augen ausgetauscht.

Mit Blick, Wort und Gebärde suchte Böcklin alles fern und nieder zu halten, was Gottfried Keller verstimmen oder in Harnisch bringen konnte. Dazu brauchte es eben nicht viel. Es handelte sich um die gelegentlichen aprilenhaften Launen und Verdrießlichkeiten eines bresthaften Greises, den das unheilbare Siechtum schon gezeichnet und natürlich nicht umgänglicher und traitabler gemacht hatte, als er von je gewesen war. Als ihn ein Bekannter vor der ersten Begegnung mit dem Dichter fragte, wie er sich wohl diesem gegenüber verhalten solle, da sagte Böcklin: „Das beste ist, Sie reden ihn gar nicht an.“

Das Widerwärtigste für Keller selbst waren seine eigenen Beinchen, die, von früh auf sein schwächster Teil, bereits derart von der schleichenden Krankheit in Mitleidenschaft gezogen und geschwächt waren, daß sie jeden Augenblick den Gehorsam zu verweigern drohten. Dieser Tücke im stillen gewärtig und altersverträumt, wie er war, erhob er sich nicht gerne vom Becher. Die kleine Tafelrunde saß und wartete, bis er endlich ausgetrunken haben und dann das Zeichen zum Aufbruch geben würde. War sein Glas endlich leer und die Kellnerin kam herbei und fragte: „Herr Staatsschreiber, nehmen Sie noch eines?“, so hob er die schweren Lider, streifte die Gläser der Genossen und brummte gewöhnlich: „Ja, die Herren nehmen ja auch noch eines!“ So rückte auch für die Trinkfähigsten und Seßhaftesten der Zeiger so weit vor, daß sich oft dieser und jener drückte, bevor der allgemeine Abmarsch erfolgte.

Auf alle Fälle harrte der getreue Böcklin aus. Denn das war eine ausgemachte Sache, daß er seinen Freund nach Hause brachte. Er faßte ihn unter den Arm und steuerte mit ihm dem Thaleck [1]) zu wie ein staatsmäßiges Orlogschiff mit einem Brander, aus dem jeden Augenblick die zornigen Weingeister in die Lüfte prasseln konnten. Langsam, langsam, und mit manchem Halt, nach dem Bedürfnis des dichterlichen Gangwerkes, ging es den menschenleeren Zeltweg hinaus. Am nächsten Tage klagte dann wohl Böcklin, der sich nur bei entschiedener Kälte zu einem Überzieher bequemte, er habe gestern abend wieder elend gefroren, weil der Verfasser der Leute von Seldwyla nicht vom Flecke gerückt sei.

Bei einem Herrennachtessen suchte einmal den Dichter ein lähmungsartiger Anfall heim, ein Vorbote jener Krankheit, die ihn wegraffen sollte. Böcklin, der Aufgeräumteste und Munterste des ganzen Kreises, erhob sich unverzüglich und brachte den Freund in einer Droschke nach dem Zeltweg, wo er die kurze schwere Gestalt unter nicht geringer Mühsal aus dem Fuhrwerk und in die Wohnung hinaufschaffte.

Einmal ereignete es sich, daß dem überreizten kranken Dichter der Dämon in den Nacken fuhr und ihn verleitete, seinem Freunde eine Derbheit zu sagen, natürlich die ungerechtfertigtste von der Welt. Böcklin entfernte sich wortlos und äußerte nachher zu einem Bekannten: „Eigentlich sollte ich mich mit ihm duellieren. Aber er ist ja so klein! Ich kann mich doch nicht mit ihm schlagen! Aber natürlich kann ich nicht mehr mit ihm verkehren!"

Zwei Tage später saßen sie wieder einträchtiglich beisammen. Sie konnten nicht mehr ohne einander sein.

Böcklin gab sich seinem Freunde unbewußt so sehr gefangen, daß er noch zu dessen Lebzeiten annähernd das ganze

---

[1]) G. Kellers Wohnung.

Inventar von Zuneigung und Widerwillen antrat — und namentlich das letztere war nicht klein. Wen der Dichter nicht mochte, dem war, es gab nur wenige Ausnahmen, auch Böcklin nicht hold, obschon er sich ruhig mit ihm an den nämlichen Tisch setzte. Am übelsten eigentlich traf es Konrad Ferdinand Meyer, der, von Böcklins Kunst durchaus erfüllt, lebhaft die persönliche Bekanntschaft ersehnte. Eine von einem gemeinsamen Bekannten an ihn und Böcklin ergangene Einladung zum Mittagessen scheiterte an der plötzlichen Erkrankung des Gastgebers. Ein zweiter Versuch, sie zusammenzubringen, schlug gleichfalls fehl [1]).

Gottfried Keller waren die Person und, bei aller Anerkennung im einzelnen, die Prosaschöpfungen Meyers unsympathisch. Die Gedichte jedoch bewunderte er mit Ausnahme der Balladen. Böcklin dagegen lehnte den Menschen ab, ehe er ihn gesehen hatte, und die Werke, von denen er wenig, wenn überhaupt etwas, gelesen hatte.

Vermutlich war Gottfried Keller derjenige unter den Zürcher Freunden, vor dem Böcklin Kümmernisse und Nöte aller Art am vertraulichsten ausschüttete, auch die finanziellen. Und so begab es sich, daß der Dichter einmal zum Finanzrat des Malers emporstieg, nicht ohne ein Gefühlchen der Genugtuung und Selbstverwunderung. Denn sehr gegen seine Gewohnheit spreizte er sich eines Tages im Wirtshaus ein bißchen vor einem Bekannten und rückte dann mit einer gewissen Wichtigkeit heraus: „Immer behauptet man, was für unpraktische Leute die Dichter seien. Es ist freilich schon eine verfluchte Sache, wenn ich einen berichten soll, wie er mit seinem Geld Ordnung halten soll. Nämlich der Böcklin klagte mehrfach, er sei häufig knapp am Geld, obgleich er keine übeln Einnahmen habe. Ich fragte ihn,

---

[1]) L. P. im Feuilleton der „Neuen Freien Presse“, 5. und 6. April 1901: „Arnold Böcklin und Gottfried Keller.“

was denn mit dem Geld geschehe. Er sagte, er lege alles, was eingehe, in die offene Schublade, und da schwinde es eben ziemlich rasch, was kein Wunder ist bei einer Familie von vier heranwachsenden Söhnen und zwei Töchtern. Ich riet ihm, wenn er wieder ein Bild verkaufe, sich das Geld nicht schicken zu lassen, sondern bloß einen Scheck auf die Bank und dann dort nach Bedarf ratenweise zu holen. Das leuchtete ihm ein, und er versprach es. Ich schickte dann aber noch den X. zu ihm, damit er ihm die Sache noch einmal erkläre und einschärfe. Denn sonst, wenn er etwa unterwegs einen Vogel sieht, so denkt er wieder an seine Flugmaschine und vergißt alles."

In Böcklins Behausung zur Eidmatte ist Gottfried Keller auch zu Tisch gewesen, aber nicht oft. Sich häufig einladen zu lassen, ohne vergelten zu können, widerstrebte seinem unabhängigen Sinn. Also war irgend ein Wirtshaus das gegebene Stelldichein. Auch in der Dienstagsgesellschaft trafen sie sich, seit Böcklin den Dichter dort eingeführt hatte.

Es lag im Wurfe, daß diese löbliche Vereinigung rätig wurde, Böcklins sechzigsten Geburtstag zu ehren, und daß sie ein Gedicht Gottfried Kellers als das edelste Angebinde betrachtete. Dieser unterzog sich dem Wunsche und fand sich am Festabend in dem mit grünen Pflanzen geschmückten Gesellschaftsraum samt seinen Strophen ein, die dem Gefeierten vorgelesen wurden:

„An Arnold Böcklin zum sechzigsten Geburtstag.

Seit du bei uns eingezogen
Und dein leichtes Haus gebaut,
Schauen wir der Iris Bogen,
Wenn der hellste Himmel blaut.

Sehn die Fülle der Gesichte
Dich im Reigentanz umziehn,
Sehn, wie Knospen, Blüten, Früchte,
Rastlos deiner Hand entfliehn.

Heute rauscht ein leises Wehen.
Lausche nicht zu lang, o Mann!
Um Entstehen und Vergehen
Fange nicht zu zählen an!

Wie dir täglich hat gegoren
In der Seele neuer Wein,
Also sollst du neugeboren
Selber jeden Morgen sein!

Und erst spät mag es geschehen,
Daß es fern herüberhallt:
‚Seht, auf jenen grünen Höhen
Hat der Meister einst gemalt!

Starken Herzens, stillen Blickes
Teilt' er Licht und Schatten aus —
Meister jeglichen Geschickes,
Schloß gelassen er das Haus!'

Zürich am 16. Oktober 1887. Dienstagsgesellschaft."

Als man hergebrachterweise sich über acht Tage wieder traf, zog Gottfried Keller vier eigenhändige Reinschriften aus der Brusttasche und überreichte jeder der vier anwesenden Damen eine davon zur Erinnerung an den denkwürdigen Anlaß.

Die wenigen Strophen übertreffen an Wert das umfängliche Gedichtbüschel, das für den lebenden und für den toten Böcklin von anderen gebunden wurde. Man gewahrt, was den Dichter am Maler so sehr anzog und was ihm, selbstverständlich neben dem Können, zur Größe erforderlich schien: das starke Herz, die männlichheitere Gelassenheit. Sie sind aber auch sonst wertvoll und bedeutsam. Sie sind außer einem inhaltlich ziemlich belanglosen Briefchen Böcklins das einzige Schriftstück aus dem Verkehr der beiden, denen die persönliche Nähe das Schreiben ersparte; und sie sind sehr wahrscheinlich Kellers letztes Gedicht. Sodann bekunden sie seine Kunstweisheit. So verführerisch nahe nämlich es seinem Malersinn gelegen hätte, zu der festlichen Gelegenheit irgend ein Gemälde Böcklins in Versen auszudeuten, er war zu klarsichtig, den Fehler zu begehen, in welchen

während des letztverflossenen Jahrzehnts so mancher Poet verfallen ist, in den Fehler, Böcklin womöglich mit seinen eigenen Mitteln gleichkommen zu wollen. Keller wußte, daß Bildbeschreibung nicht Poesie, daß das Material der redenden Kunst ein anderes ist als das der bildenden und daß, was die Hauptsache ausmacht, auch das glänzendste Dichterwort vor Böcklins Farbenzauber verblaßt, daß die stärkste Malerstimmung eines Poeten mit seinen suggestiven Zaubern es aufzunehmen zu schwach bleibt. Böcklin wies einmal das Ansinnen, ein gewisses Motiv zu malen, mit der Erklärung zurück, der Gegenstand sei ein dichterischer, nicht ein malerischer, und machte zur Probe gleich ein Gedicht daraus. Hundert Dichter und Dichterinnen aber setzen mit mehr oder weniger Zutaten irgend eines seiner Gemälde in Worte um oder dichten ein Bild in seinem Stil — sie fühlen nicht, daß sie dabei so weit kommen, wie der Pudel, der mit einem Windspiel um die Wette läuft.

Die zu Böcklins Geburtstag veranstaltete Feier war einer der Sterne am Himmel heiterer Geselligkeit, der sich damals über der Dienstagsgesellschaft und ihren Zugewandten ausspannte.

Reichlich anderthalb Jahre zuvor, den 13. Februar 1886, hatte die „Zürcher Künstlergesellschaft", der die Mitglieder der Dienstagsgesellschaft fast ausnahmslos angehörten, im großen Saal des „Künstlergütchens" ein Kostümfest ausschließlich mit Figuren und Gruppen aus Gottfried Kellers „Zürcher Novellen" zum besten gegeben. Als Ehrengäste hatte man außer dem Dichter auch Böcklin und den Maler Ernst Stückelberg geladen. Der Bildhauer Kißling, in dessen Haupte nicht nur Gedanken wachsen wie die mächtige Altdorfer Tellstatue, hatte die unterhaltliche Ergötzlichkeit ausgesonnen. Das erste der lebenden Bilder lehnte sich genau an ein Wandgemälde Stückelbergs an, wo der junge Hadlaub inmitten der Gäste des Ratsherrn Manesse vor Fides

kniet. Das zweite zeigte die Teegesellschaft bei Salomon Geßner im Sihlwald. Der hagere Bodmer, Salomon Landolt und Figura Leu mit ihrem Spiegelchen fehlten nicht. Dann tat sich die verwilderte Werkstatt des römischen Bildhauers auf, erfüllt von dem weinseligen Treiben der Hochzeitgäste, in das unvermutet Herr Jacques mit seiner jungen Frau hineintritt, die Freude dämpfend und eine fühlbare Herabminderung seiner mäcenatischen Illusionen erleidend. Zuletzt erschien der Landvogt von Greifensee samt seinen fünf Flammen, der tapferen Haushälterin und dem jungen Aufwärter. Nach erledigter Darbietung der farbigen und anmutenden Idyllen wurden Tische herbeigerückt und man verfügte sich zum Essen, die Kostümierten allenthalben zwischen den Zuschauern. Beim Nachtisch schmetterte ein tapferer Schützenmarsch, und heran marschierten in strammer Haltung die sieben Aufrechten, voran der junge Hediger, der sich mit dem Fähnlein vor Gottfried Keller aufstellte und eine kurze Ansprache hielt. Der Meister betrachtete die grauen Kracher und das beredte Jungholz voll sichtlichen Vergnügens und geriet im Laufe des Abends in die aufgeweckteste Laune. Wie sich die Jüngeren dem Tanze zuwandten und die Älteren sich um einen runden Tisch im Nebensaal seßhaft gemacht hatten, ließ er eine ansehnliche Flaschenreihe aufrücken und erhob sich zu einem Dankredchen, worin er namentlich seinem Freunde Böcklin ein Blümchen brach. Denn hatte sich dieser an der Aufführung auch nicht beteiligt, so waren es doch seine Söhne und Töchter, hübsche Leute von stattlichem Wuchs, die das römische Bildhaueratelier bevölkert hatten. Und keine andere als Frau Böcklin hatte dem jungen Volke eine untadelige Tarantella beigebracht, wie sie denn auch an diesem Festabend das Tamburin mit dem Feuer einer echten Trasteverinerin schlug, so daß ihr Gottfried Keller die tiefste Reverenz erwies.

In dieser Nacht änderte sich das bisherige Tauwetter und

der Frost legte Eis. Auf dem glatten und etwas steilen Wege, der vom Künstlergütchen nach der Stadt hinunter führt, glitt der Dichter am Arme Böcklins aus und riß diesen im Sturze mit. Die behende Göttin der Stadtmythen machte sich gleich hinter das Ereignis her, setzte an Gottfried Kellers Stelle Rudolf Koller, der damals von Zürich abwesend war, und scherzte, die Herzueilenden wären nicht im klaren gewesen, ob Koller über Böcklin gekollert sei oder ob Böcklin den Koller überböckelt [1]) habe.

An Ausflügen und Lustfahrten in die nähere und fernere Umgebung Zürichs mangelte es während der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts Böcklin und den übrigen lebensfreudig Gutgesinnten keineswegs. Wenn diejenigen, die damals häufiger oder seltener mittaten, sich jener Jahre von 1885 bis 1891 erinnern, so will sie, obgleich sie selbst noch nichts weniger als sauertöpfisch oder eingerostet sind, das wehmütige Gefühl anwandeln, die Welt sei um ein merkliches grauer geworden und ein Schein verglommen, der damals golden über ihrem Kreise gelacht.

Einmal fuhren sie nach der Halbinsel Au, die bei den literarhistorisch Angehauchten wegen Klopstocks Ode „Der Zürchersee" berühmt ist, bei den Bewohnern von Zürich und derenden wegen der reizenden Ausblicke unter Schattenbäumen und wegen des würzigen Tropfens, der dort gezogen und geschenkt wird. Sie fuhren nicht wie anderthalb Jahrhunderte früher der Messiassänger und seine Genossen in einem geräumigen Schiffe, sondern mit der Bahn, auch nicht in Begleitschaft junger hübscher Zürcherinnen, sondern sechs Männer allein. Aber sie lockte, was in der Ode auch besungen ist: „Lieblich winket der Wein!", in diesem Falle der junge, gärende, der Sauser. Es war schon lange Nacht

---

[1]) überböckeln = wie ein Bock umstoßen.

geworden, als man das Trinken einstellte und aufbrach. Koller zündete ein Laternchen an, das er vorsorglich mitgenommen hatte, und leuchtete sich und Böcklin über die Stufen herunter, die auf der Landseite der Au durch die Rebberge gegen die Bahnstation hinunterleiten. Zwei Jüngere, vom Weingotte beflügelt und zugleich gnädig behütet, waren ihnen in der Dunkelheit vorangestürmt.

Nie vergessen haben die Beteiligten eine Limmatfahrt nach Baden, die Sonntag den 8. August 1886 stattfand. Der damalige Wirt auf dem Zunfthause zur Meise, ein Pontonieroffizier, wußte seinen Gästen von mancherlei Wasserfahrten zu erzählen, so daß die Mitglieder der Dienstagsgesellschaft nach solchen Vergnügen begierig wurden und ein Bogen, der zu einem derartigen Unternehmen einlud, sich in Bälde mit der erforderlichen Anzahl von Unterschriften bedeckte. Böcklin unterzeichnete gleichfalls, da ihm die Schönheit der Limmatufer schon lang in die Augen gestochen, für sich und einige der Angehörigen.

Zwischen neun und zehn Uhr Vormittags bestieg man das einigermaßen denkwürdige Schiff. Mit ihm nämlich waren ein oder zwei Jahre vorher Mitglieder des Zürcher Pontoniervereins nach Straßburg gefahren und hatten die von Johann Fischart in seinem „Glückhaften Schiff" geschilderte Fahrt wiederholt, indem sie, wie ihre Ahnen drei und ein viertel Jahrhundert früher, den in Zürich gekochten Hirsbrei noch heiß nach Straßburg brachten.

Nun fanden sich etwa zwanzig Personen ein ohne die drei Fährleute und den Steuermann, den erwähnten Wirt Kuhn, dessen Erfahrung und Umsicht für eine glückliche Bewältigung der nicht eben geringen und ungefährlichen Schwierigkeiten Gewähr boten. Schon beim alten Mühlesteg, wo man die Strudelwellen der Limmat jubelnd durchschnitt, erhielt man einen Vorgeschmack der kommenden Dinge. Alles war munter und hellauf, und keiner ließ sich die gute

Laune verderben, als man bereits in der Nähe des Klosters Fahr die unliebsame Entdeckung machte, daß man mit den Schuhen schon ordentlich im Wasser stand, das, trotzdem die Insassen aus Leibeskräften abwechselnd zu pumpen und schöpfen begannen, nicht abnehmen wollte. Das Schiff war nämlich seit jener Straßburger Fahrt nicht wieder gebraucht und in Stand gesetzt worden. Schlimmer erwiesen sich die Passagen über die Wehren flußabwärts, so bei der ersten Wettinger Brücke, wo das Wasser gehörig hereinspritzte. In der Nähe des Klosters Wettingen selbst galt es, zwischen Fels und Ufer hindurch zu steuern. Die aufgeregten Wellen schlugen noch kräftiger über den Rand, und das Schiff erkrachte am felsigen Untergrund. Das schlimmste war die Überwindung des zweiten Wettinger Wehrs. Alles war verstummt, denn das Äußerste stand zu gewärtigen. Die tapfere Frau Böcklin saß im gefährlichsten Augenblick wie eine Statue und zuckte mit keiner Wimper. Beim Wehr nahe der Badener Brücke drangen die Wasser abermals mit solcher Macht herzu, daß sie den Rauchern die Zigarren in der Brusttasche durchnäßten und verdarben.

Oben auf der Brücke harrte Frau Koller, schon über eine Stunde sehnsüchtig nach den Argonauten ausschauend, die sich verspätet hatten, weil sie erst nach der festgesetzten Zeit in Zürich eingestiegen waren. Wie ein Pilgerschiff dünkte sie das Fahrzeug mit den beiden blauweißen Pontonierfähnchen und den darin Sitzenden, die jubelnd, händewinkend und hüteschwenkend empor grüßten.

Weil das Schiff zu stark bemannt und zu sehr mit Wasser gefüllt war, durfte man nicht wagen, am gewöhnlichen Landungsplatz anzulegen, sondern erst weiter unten, in der Nähe des „Hinterhofes“ [1]. Und auch hier war es eine bedenkliche Sache damit. Der jüngste Fährmann, ein Sechzehnjähriger,

[1] Heute Grandhotel.

tat einen Tellensprung aus dem Schiffe und schlang ein Seil um eine Uferweide, die der Stoß des wie ein trotziger Stier wegstrebenden Fahrzeugs bis in die Wurzeln erschütterte. Jetzt trachteten alle zugleich ans Land, so daß das Schiff sich neigte und seiner ungebärdigen Last in die Flut sich zu entledigen drohte. Mit Mühe vermochte der Steuermann das Unheil abzuwenden und in der gefährlichen Lage über den Stromgott Meister zu bleiben.

Nun pilgerte man dem Hinterhof zu. Doch es war ein unliebsames Gehen in nassen Schuhen und Kleidern; und nicht alle konnten im Gasthofe Schuhwerk und Strümpfe wechseln. Ein besonderer Tisch war für die Wasserleute gedeckt, die es wenig anfocht, daß die anwesenden Engländer über den Geruch der durchnäßten Gewänder die Nasen rümpften.

Zur Zeit des Nachtisches pumpten die Bootleute das Schiff aus und machten es zur Weiterfahrt bereit. Gegen drei Uhr stieg der Trupp wieder ein, fröhlich und etwas ungestüm. Um das Schiff zu wenden, mußte es erst wider die Strömung, dem anderen Ufer entgegen, gerudert werden. Über dem Lärm und Hallo der Eingestiegenen mißverstanden die Schiffsleute das Kommando des Steuernden und ruderten falsch, so daß um ein Haar die ganze Gesellschaft ins reißende Wasser gefallen und vermutlich elend ertrunken wäre. Mit überlauter Stimme gebot der Steurer Ruhe und verhütete das Ärgste. Nun rauschte man wieder stromabwärts, am Hinterhof vorbei, von dessen Balkon die Gäste herunterblickten.

Noch verschiedene Wehre waren zu überwinden, wenn auch kein so gefährliches wie am Vormittag. Immerhin gewahrte, als man in Lauffohr ausstieg, jegliches erleichtert festen Boden unter den Füßen. Böcklin fiel seinem alten Koller um den Hals. So gut er hier wohlbehalten an der Sonne stand, so gut konnte er irgendwo steif und starr auf

dem Grunde der Limmat liegen oder mit den Wassern treiben. „Eine solche Fahrt mache ich nicht wieder mit," sagte er; „das heißt Gott versucht, wenn man Familienvater ist." Vergnügt bewog er einen Jungen, der mit seiner Trommel beim Soldatenspiel seiner Kameraden unweit dem Strande mittat, dem Zuge der glücklich Gelandeten voran zu marschieren bis zu einem Wirtshaus, wo man einkehrte und sich's wohl sein ließ. Dann ging's mit der Bahn nach Baden und, nachdem man hier das Nachtessen verzehrt, nach Zürich zurück. Die Fährleute mitsamt dem Steuermann sangen ihre frischen Pontonierlieder und die übrigen stimmten kräftig ein, so daß von Baden bis Zürich der Wagen wie ein gefülltes Vogelbauer klang.

Von derlei Zügen und Aventiuren schlossen Gottfried Keller die Altersgebresten, vor allem die mühsamen Beine aus. Indessen gelang es Böcklin, ihn einmal zu einer Schlittenfahrt zu bereden. Kißling hatte sie vorgeschlagen und das Einzelne vorbereitet.

Es war ein heller Tag eingangs der Fastnachtzeit im Jahr 1888. Mittags um zwei Uhr bestieg man die Schlitten, deren vier oder fünf auf dem Bahnhofplatz vorgefahren waren. Im ersten nahm außer Gottfried Keller das Ehepaar Böcklin und der Ingenieur August Waldner Platz, im zweiten Kißling, Angela Böcklin und Albert Fleiner, im dritten Professor Bluntschli und Frau, Professor Regl und der spätere Landesmuseumsdirektor Angst, im vierten Rudolf Koller mit seiner Hausehre und so weiter. Zum Schutze gegen die Kälte banden sich die meisten Masken vor, doch Gottfried Keller und Böcklin nicht. Über Unterstraß und Schwamendingen fuhr man nach Bassersdorf. Hier unternahm man zur Erwärmung einen bescheidenen Spaziergang, sah sich aber bald durch den üppigen Schnee zu einer Schneeballenschlacht verlockt, in der sich namentlich der alte Turner Böcklin als Scharfschütze erwies. Eine ergötzliche

Wendung gewann der Streit, als ein Rudel Dorfbuben, denen einer der Stadtherren außer der heimlichen Weisung ein Geldstück zugesteckt hatte, einen der Kämpfenden mit einem Hagel von Schneekugeln überschüttete. Dann begab man sich ins Wirtshaus, erlebte aber eine herbe Enttäuschung, weil es statt der Forellen, auf die man gespitzt hatte, nur Würste gab, sogenannte Schüblinge. Aus Rache wurde nicht weniger vom guten Wein getrunken, als wenn man Fische hätte zum Schwimmen bringen wollen, so daß bald allenthalben eine kräftige Munterkeit aufblühte. Einer aus der Gesellschaft wurde als heiliger Nikolaus hergerichtet. Man zog ihm Pelzhandschuhe an, band ihm einen Damenpelzkragen um, behing ihn mit bunten Wolldecken und stülpte ihm, nachdem man in die Spitze eine Zwiebel gebunden, den Fußsack des Ehepaars Koller als Bischofsmütze über den Kopf. Schließlich wurde er mit einem aus Werg gefertigten ehrwürdigen Bart ausstaffiert. In der ländlichen Vorratskammer, wo Kißling den Heiligen verstohlenerweise herausputzte, fanden sich gleich auch allerlei Gaben für seinen Sack, nämlich getrocknete Zwetschen, gedörrte Äpfel- und Birnenschnitze, Kartoffeln, Rübchen und dergleichen. Vom Tische, woran man eben getafelt hatte, wurde noch dieses oder jenes Restchen erbeutet, und auch eine Rute ließ sich beschaffen. Bei der Verteilung dieser Spenden erhielt Koller eine rohe Kartoffel, Böcklin einen Wurstzipfel und Gottfried Keller, der einige Gaben mit improvisierten, zum Teil spitzigen Sprüchlein begleitete, eine Käserinde. Der Dichter war allmählich aufgetaut und begann aus seinen Knabenjahren zu erzählen. Er verbreitete sich über seine Erlebnisse als Kadettentambour und wie ihm einmal Oberst Ziegler, der spätere Schwiegervater Conrad Ferdinand Meyers, die Trommel weggenommen und die richtige Art gezeigt habe, die Sammlung zu schlagen. Man stöberte bei den Wirtsleuten eine Trommel auf, und Meister Gottfried gab sogleich

ein Solo zum besten. Hierauf begann er zu singen, alte verschollene Worte und Weisen, die keiner der Anwesenden kannte. Vor bald einem halben Jahrhundert mochte er sie als junger Maler unter seinen Genossen in München gesungen haben. Schließlich wagte man ein Tänzchen, wobei sich einzelne noch besonders verdient machten: Kißling tanzte zum Schall des von Frau Böcklin geschlagenen Tamburins, das sie schon während der Fahrt hatte hören lassen, einen Saltarello, und ein anderer erfreute die Gesellschaft durch einen Tschardas. Nun verfügte man sich wieder in die Schlitten und klingelte nach Kloten, in dessen Umgelände vor Zeiten Salomon Landolt den Herren des Zürcher Kriegsrates seine grünen Schützen vorgeführt hatte. Hier gönnte man sich zur Abwehr gegen die Kälte einen heißen Grog, der einen der Teilnehmer so erwärmte, daß er von der Treppe des Wirtshauses herunter der Bauersame eine flammende Standrede hielt. Auf dem Heimweg, in der Nähe von Seebach, erging sich Gottfried Keller, der als Knabe oft in dieser Gegend herumgestreift war, abermals in Jugenderinnerungen und hob dann wieder zu singen an. Zum würdigen Abschluß des gloriosen Tages blieb man, ohne den ermüdeten Dichter, noch einige Stunden vergnügt in der „Kronenhalle“ zu Zürich beisammen.

Die Bassersdorfer Schlittenfahrt war Gottfried Kellers letzte gesellschaftliche Herrlichkeit größeren Stiles. Er mußte sich mit seinen Abendschoppen und kurzen Gängen, vielleicht nach Böcklins Atelier, bescheiden. Sein Altersleiden schritt langsam, doch stetig voran und raunte ihm und anderen immer deutlicher zu, daß er bald gezwungen sein werde, die irdischen Gezelte abzubrechen. Das grämte keinen mehr als Böcklin, der scharfäugig das Befinden seines Freundes überwachte und sich freute, sobald er die geringste Wendung zum bessern wahrzunehmen glaubte. Als eines Abends der gewohnte Kreis in der Wirtschaft zum „Pfauen“ beim Bier saß

und der Dichter das Zimmer verließ, da wandte sich Böcklin strahlend zu den übrigen und rief: „Nai, lueget au, wie-n er wieder artig läufelet!"

Dem siebzigsten Geburtstag blickte Gottfried Keller mißtrauisch entgegen. Er argwöhnte, es möchte hinter den Gratulanten gleich Charon mit seinem Kahn herangerudert kommen. Er wich aus und verzog sich den 5. Juli 1889 nach Seelisberg, nicht allein aus Bescheidenheit, sondern weil er, wie der Arzt und die Freunde, befürchtete, der Unruhe der Feier und einem oder zwei selbst mittelmäßigen Becherlüpfen, ohne die er sich eine solche Solennität nicht recht vorzustellen vermochte, nicht gewachsen zu sein.

Begleitet von August Stadler, der dem Dichter wie dem Maler ein sehr geschätzter Tafelrunder war, besuchte ihn Böcklin am Ehrentage. Er holte ihn auch wieder heim, nachdem er ihm die Übernahme dieser Mission durch ein Briefchen[1]) verkündet hatte. Anscheinend das einzige, das er an Gottfried Keller gerichtet hat, zeigt es eine selbst für Böcklin, der beim Schreiben eine gewisse Sorgfalt selten außer acht ließ, ungewöhnlich genaue Federführung und den Wunsch, dem schwerfällig gewordenen und nur widerwillig sich entschließenden Freunde jeden Stein aus dem Wege zu räumen und den Reisegedanken möglichst genehm zu machen.

„Verehrtester Freund!

Professor Stiefel ist verhindert, Sie abzuholen. Dr. A. Stadler und Ihr ergebenster Endsunterzeichneter haben, da beide in dieser Woche über ihre Zeit verfügen können, verabredet, Stiefels Amt zu übernehmen, und werden am 15. hujus, Donnerstag, nach Seelisberg kommen.

Bis zum folgenden Tage können alle Vorbereitungen zur Abreise getroffen sein, dann Heimkehr über Brunnen,

---

[1]) Stadtbibliothek Zürich.

wo zu Mittag gegessen und getrunken werden kann, und Abends, ungefähr sechs Uhr, Ankunft in Zürich.

Antwort wird nicht erwartet.

Mit freundlichem Gruße

Hottingen, Ihr

12. August 1889. A. Böcklin."

Der Dichter fühlte sich zwar vom Anhauch der sommergrünen Berghänge und der emporleuchtenden Seebreite erfrischt; er suchte aber, ungefähr vier Wochen nach seiner Rückkehr von Seelisberg, die Heilquellen zu Baden im Aargau auf. Er fand daselbst keine Besserung, weil ihm eine solche weder ein Gesundbrunnen noch ärztliche Kunst verschaffen konnte. Von Zürich aus fuhr Böcklin häufig hinüber, um nach ihm zu sehen und ihn aufzuheitern, was ihm noch am ehesten gelang. Ende November verließ der Dichter die heißen Wasser schwächer, als er ihnen genaht war. Zu Jahresanfang 1890 ergriff ihn die Influenza und nötigte ihn aufs Lager, von dem er nicht wieder erstand.

Fast täglich setzte sich Böcklin an sein Bett, schüttelte ihm die Kissen auf, tat Gänge oder schrieb dieses oder jenes für ihn. Einmal erzählte ihm Gottfried Keller einen wundersamen Traum: Ein schlanker Jüngling, vom Scheitel zur Sohle in Gold geharnischt, doch das Visier aufgeschlagen, trat herein, sah ihn lange ernst an und brachte dann das Pendel der Uhr zum Stehen. Hierauf verschwand er wieder.

Böcklin war zugegen, als sein Freund den 15. Juli 1890 die Augen schloß.

Er fühlte sich nach des Dichters Heimgang in Zürich etwas vereinsamt. Er hatte sich so sehr in ihn hineingelebt, daß er sich den meisten übrigen Freunden etwas entfremdet hatte. Sie spürten es nicht. Allein er spürte es und sprach es auch aus.

Und dann — der Zürcher Boden war damals kein Kunstboden. So versäumte man, was man so leicht hätte

tun können, nämlich die Erwerbung einer stattlichen Anzahl Böcklinbilder. Es fehlte weder an Geld noch an Kauflust. Aber damals war die überwiegende Zahl der Kunstfreunde und der Maler von den Werken des sechzigjährigen Böcklin noch mehr verblüfft als erwärmt. Darum kauften die Zeitgenossen Gottfried Kellers und Conrad Ferdinand Meyers keine oder fast keine der Schöpfungen Böcklins, die zwischen 1885 und 1891 für den zehnten Teil des heutigen Preises zu haben waren. Es war freilich damals außer in Berlin, München und Basel fast überall ebenso. Das ist ein Trost. Aber er macht das Versäumte nicht wieder gut.

Es hat allerdings nicht an Bemühungen gefehlt, dieses oder jenes Bild Böcklins in Zürich festzuhalten. Schon in der ersten Hälfte der sechziger Jahre drang Koller bei der Künstlergesellschaft nachdrücklich auf die Erwerbung der damals zum Verkauf ausgestellten Arbeiten „Hirtin bei der Herde", (erste) „Villa am Meer", „Böcklin und Frau". Ein Vierteljahrhundert später fiel der öffentlichen Kunstsammlung „Frühlings Erwachen" aus einer Erbschaft zu, und im März 1891 erwarb die Künstlergesellschaft „Die Gartenlaube".

Böcklin grämte diese Zurückhaltung eben nicht, obgleich er während der ersten zwei bis drei Zürcher Jahre mehrfach recht froh gewesen wäre, eine Arbeit, wenn auch zu bescheidenem Preise, rasch an den Mann zu bringen. Er beurteilte diese Verhältnisse sachlich. „Der Schweizer Künstler," sagte er, „muß sich im Auslande durchschlagen, so gut es eben geht. Hat er sich dort durchgesetzt, dann kommen die Eigenen schon nach."

Etwas anderes lockerte ihn ferner im Zürcher Erdreich, nämlich die Steuerverhältnisse. Er hatte eine ungewöhnliche Jahreseinnahme erzielt und gab nun diese Summe der Steuerkommission irrtümlich als sein durchschnittliches Jahreseinkommen an. Die Behörde, die diese Einnahme als seine

regelmäßige ansetzte, belastete ihn dem Gesetze gemäß mit einer solchen Abgabe, daß er, der vermögenslose Mann, als einer der Meistbesteuerten der Gemeinde Hottingen figurierte. Er empfand dieses im Grunde gesetzliche Verfahren als eine bittere Ungerechtigkeit.

Was ihn aber von Zürich wegtrieb, das war der Stoß, den seine Gesundheit erlitt.

Kräftig und blühend wie das Leben selbst war er hinter dem Sarge Gottfried Kellers hergeschritten. Frische und Gesundheit schienen ihm noch lange vorzuhalten und das Ende der Erdentage noch weit hinausgerückt. Als er eines Abends mit Koller und einem Geistlichen zusammensaß, gerieten diese beiden zufällig darauf, daß ihre Väter das hohe Alter von vierundachtzig Jahren erreicht hätten. Da sagte Böcklin: „Mein Vater ist auch so alt geworden [1]), ich will auch so alt werden.“ Seine ganze Anlage berechtigte wohl zu der Hoffnung auf hohe Jahre. Aber die Becherstürze, die ungezählten starken Zigarren, die Anfechtungen, Herzeleid, Drangsale und Entbehrungen eines von der Not lange vergällten Lebens untergruben ihn.

Gottfried Keller war kaum ein halbes Jahr beigesetzt, so gewahrte ein Bekannter, der Böcklin auf dem nächtlichen Heimweg vom Trunke begleitete, daß der Meister etwas schwankte und undeutlich redete. Er dachte sich, nun habe der Wein den starken Mann doch einmal überwunden. Allein es waren Nervenstörungen.

Schon seit einiger Zeit hatte er, dessen Gang übrigens bereits bei seiner Übersiedlung nach Zürich ein bißchen schwer war, dem Arzt über gelegentliche Schwäche in den Beinen geklagt, die dann leicht gedunsen und etwas verfärbt waren. Mit Kribbeln verbunden hatte sich die nämliche Empfindung auch in den Armen gezeigt. Solche Zustände

---

[1]) Er wurde nur achtundsiebzig.

hatten ihn schon mehrfach, allerdings nur für kurze Frist, ins Bett genötigt.

Auch seine Schrift verriet wohl etwas. Der Vierzigjährige schrieb flott und zügig mit kräftig anschwellenden Grundstrichen. Aber ungefähr in seinem fünfzigsten Jahre wurde der Duktus seiner Hand ziemlich dünn und etwas zittrig, wie man es dem stattlichen Manne nicht zugetraut hätte.

Als ein Erholungsuchender kam er Mitte Mai 1891 mit seiner Frau nach Lugano ins Hotel Beauregard, wo er das Ehepaar Waldner wußte. Bis auf ein kleines Glas zum Essen war ihm der Wein völlig verboten. Er unternahm mit Waldner größere Spaziergänge, so zum Beispiel nach Candria, ging jedoch ungern bergab, da ihn die Angst vor Schwindel anwandelte. Am Ziel ihres Ausfluges tranken sie selbander drei Deziliter Wein, wovon Böcklin übrigens höchstens ein Drittel bekam. In seinem ganzen Leben, erklärte er, habe ihm der Wein nie so geschmeckt.

Er kräftigte sich wieder, so daß er während des Sommers 1891 und während des darauffolgenden Winters meistens frische und arbeitsreiche Tage genoß. Da traf ihn den 14. Mai 1892 eine stärkere Heimsuchung, eine ernstliche, von ihm vorgefühlte Wiederholung früherer Angriffe. Er vermochte nicht zu gehen und lallte schwer. Diese Erscheinungen führten die Ärzte auf chronische Affektionen des Zentralnervensystems zurück, verursacht durch Gefäßveränderungen infolge von Alkoholwirkung. Obgleich das Krankheitsbild kein völlig klares war, so stand doch zweierlei sofort fest: Böcklins geistige Kräfte waren nicht im geringsten beeinträchtigt; und es hatte ihn keineswegs, wie das Gerücht bis heute behauptet, ein Schlag getroffen.

Darum trat denn auch eine verhältnismäßig rasche Genesung ein. Die ersten Tage war er gedrückt, dann kam eine gelassene Stimmung, und er blickte getrostlich in die Zukunft. Den 22. Mai brachte die „Neue Zürcher Zeitung“

die Nachricht, seit zwei Tagen befinde er sich eher etwas besser, und vierzehn Tage später, die Besserung halte an, er dürfe ein wenig aufstehen und Besuche empfangen, wiewohl das Sprechen für ihn noch eine mühsame Sache sei. Kurz darauf fand ihn Freund Waldner im Garten an einem Tischchen sitzen und lesen. Indessen war es mit dem Gehen und Sprechen noch kümmerlich bestellt. Als Koller wenig später nach ihm sah, traf er den Freund ebenfalls hinter dem Hause, wo er unter den Bäumen ein Buch vor sich hatte. Triumphierend eröffnete er dem alten Genossen, er sei doch jetzt so weit voran, daß er wieder stehend in seine Hosen hinein könne. Aber seine Rede zu verstehen war immer noch nicht leicht.

Den 25. Juni fuhr er zum ersten Male aus, wie er der Schwester schrieb [1]).

Mancher, der ihm in jenen Sommertagen unvermutet auf der Straße begegnete, hatte Mühe, ihn gleich zu erkennen. Er hatte den Bart stehen lassen, das Gesicht war zerfurcht, das eine Augenlid etwas heruntergesunken und sein Gang war schwer.

Er sehnte sich von Zürich fort. Der sonnenbedürftige Mann hatte so häufig über den Zürcher Nebel geseufzt. Jetzt verlangte ihn mehr als je nach Sonne. Dem ärztlichen Rate folgend richtete er seine Augen nach Italien, wo er rascher als auf der Nordseite der Alpen zu genesen und den Rest seines Lebens zu verbringen hoffte.

Mehrmals kam er zu kurzen Besuchen nach Zürich zurück, so im Sommer 1894, wo er vor dem Stadtnotar sein Testament aufsetzte, und dann zwei Jahre später abermals.

Es ist denkbar, daß er seinen Wohnsitz von neuem nach Zürich verlegt hätte, wenn er jünger und rüstiger gewesen wäre. Denn zuweilen faßte ihn das Heimweh nach Land

[1]) H. A. Schmid S. 68.

und Freunden. Natürlich ermangelten diese nicht, auf ihren Italienfahrten ihn heimzusuchen. So sprachen August Waldner, Professor Bluntschli und Albert Fleiner in San Terenzo bei ihm vor und kehrten später auch in San Domenico bei ihm ein.

Wehmütig erinnert sich Rudolf Koller seines Besuches daselbst. Mit seiner Frau und dem Ehepaar Albert Müller klopfte er den 17. April 1899 bei seinem alten Freunde an. Böcklin hob vor Freuden die Hände empor und begann zu jauchzen, als er zu den lieben Gästen ins Zimmer trat. „Wie geht es dir?" erkundigte er sich bei Koller. „Ach," erwiderte dieser, „es ginge mir nicht so übel, wenn nur mein Gehör besser wäre." „Sei doch froh! So mußt du all das dumme Zeug nicht mehr hören!" Er lud den Besuch auf den nächsten Tag zu einem solennen Frühstück ein und setzte sich dann am 19. in Florenz mit dem Ehepaar Koller — Professor Müller und seine Frau waren inzwischen weiter gereist — im Restaurant Mellini zusammen.

Den 24. April begaben sich die Kollerschen noch einmal nach San Domenico hinauf. Als es zum Scheiden kam, schickte Böcklin seine Frau weg, um die Rührung vor ihr zu verbergen. Die dicken Tränen kugelten ihm über die furchigen Wangen. Er geleitete das Paar bis ans eiserne Gartengitter. Dort blieb er stehen, winkte mit der Hand und jodelte, bis es seinen Blicken entschwunden war.

Sie haben sich nie wieder gesehen.



Personenregister

A

B

C

D

E

Conrad Ferdinand Meyer

Sein Leben und seine Werke

Von

Adolf Frey

Geheftet 6 Mark. In Leinenband 7 Mark

Es ist ein eigentlich ergreifendes Buch; Meyers tiefste Seele wird uns daraus klar, trotzdem der Verfasser sagt: „Mich lockte die Zeichnung der realen Welt und der sicheren Vorgänge.“ Da aber Adolf Frey selbst ein Dichter ist, so gewinnen die „reale Welt und die sicheren Vorgänge“ in Meyers Leben bei ihm einen Glanz der Poesie, wie er nur wenigen Biographieen eigen ist. Aber auch rein sachlich ist das Buch vom höchsten Werte; es geht damit uber einer Dichtergestalt, deren Entwickelung bis jetzt sozusagen im Dunkeln lag, eigentlich die Sonne auf.

Nationalzeitung, Basel

Adolf Frey hat uns in seinem hübschen und anziehend geschriebenen Buche das historisch-psychologische Bild, wenn wir so sagen dürfen, des Dichters und seiner Schöpfungen gegeben. Er wird darin nicht überholt werden, und von bleibendem Werte ist die Arbeit des Biographen, der der Literarkritik noch gar manchen Einblick in das sorgsam gehütete Heiligtum des Dichters verschaffte und ihr vorarbeitete.

Literarisches Echo, Berlin

Vom nämlichen Verfasser erschienen:

Gedichte. 1886

J. G. v. Salis-Seewis. 1889

Festspiele zur Bundesfeier. Dritte Auflage. 1891

Erinnerungen an Gottfried Keller. Zweite Auflage. 1893

Duß und underm Rafe. Füfzg Schwizerliedli. Zweite Auflage. 1898

Erni Winkelried. Tragödie. 1893

Totentanz. 1895

Jacob Frey. 1897

J. V. v. Scheffels Briefe an Schweizer Freunde. 1898



Gesammelte Werke von Gottfried Keller

10 Bände. Geheftet 30 Mark. In Leinenband 38 Mark
In Halbfranzband 50 Mark

Jeder Band ist einzeln käuflich

Bd. I, II, III. **Der grüne Heinrich.** Roman. 3 Bde. 29. Aufl.
Geh. M. 9.— In Leinenband M. 11.40 In Halbfranzband M. 15.—

Bd. IV, V. **Die Leute von Seldwyla.** 2 Bde. 33. Auflage
Geh. M. 6.— In Leinenband M. 7.60 In Halbfranzband M. 10.—

Bd. VI. **Züricher Novellen.** 33. Auflage
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—

Bd. VII. **Das Sinngedicht,** Novellen. **Sieben Legenden.** 28. Aufl.
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—

Bd. VIII. **Martin Salander.** Roman. 24. Auflage
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—

Bd. IX, X. **Gesammelte Gedichte.** 2 Bände. Mit Porträt nach Böcklin. 17. Auflage
Geh. M. 6.— In Leinenband M. 7.60 In Halbfranzband M. 10.—

Einzel-Ausgaben

Sieben Legenden. Miniatur-Ausgabe. 6. Auflage
In Leinenband mit Goldschnitt M. 3.—

Romeo und Julia auf dem Dorfe. Erzählung. Miniatur-Ausgabe. 5. Aufl. Geh. M. 2.30 In Leinenband M. 3.—

Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 5. Auflage
Geh. M. 5.40 In Leinenband M. 6.40 In Halbfranzband M. 7.50

Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Von Jakob Baechtold. 3 Bände
Geh. M. 23.— In Leinenband M. 26.— In Halbfranzband M. 29.—

Dasselbe. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher.
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—

Gottfried Keller-Bibliographie. Verzeichnis der sämtlichen gedruckten Werke (Nachtrag zur Biographie) von Jakob Baechtold — Geheftet M. 1.—

Gottfried Keller als Maler. Von Carl Brun. Mit einem Porträt und sechs Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden Kellers — Geheftet M. 3.—



